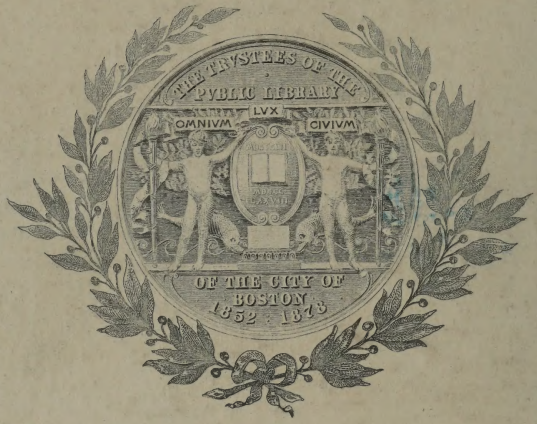
No. H047.391



Bought with the income of

the Scholfield bequests.

BRAHMS

Von demselben Verfasser erschien
im gleichen Verlag:

DIE MUSIK DER GEGENWART

MEISTER DES KLAVIERS

BRAHMS

VON

WALTER NIEMANN

ERSTE BIS ZEHNTE AUFLAGE

SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN

Printed in Germany

ALLE RECHTE VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1920 BY
SCHUSTER & LOEFFLER IN BERLIN

Schol
Aug. 29. 1922
N

2198. Berliner Buch- u. Kunstdruckerei, G. m. b. H., Berlin W 35—Zossen.

Wenn einmal, was Gott noch lange verhüten möge, was aber, wie die geschichtliche Vergangenheit lehrt, infolge äußerer und innerer Feinde im Laufe der Zeiten eine ausgleichende Naturnotwendigkeit ist, — wenn einmal unser deutsches Volk in Phasen nationaler Trauer und Heimsuchung leidet, — dann werden auch die Kinder Brahms'scher Muse gleich heiligen Engeln die Lilienstäbe auf die geprüften Menschen senken, lindernden Balsam in die wunden Herzen gießen und mit dazu beitragen, unsere Mission im Leben der Völker zu neuen glorreichen Zielen zu führen. Das walte Gott! —

Rudolf von der Leyen.

(»Johannes Brahms als Mensch und Freund«, S. 98 f.)

INHALT

BRAHMS' LEBEN

Seite

Lehrjahre (Hamburg) . . . . . 13—34
„Twee Daler un duhn" 13
Von Cossel zu Marxsen 22

Wanderjahre . . . . . 34—77
Die erste Kunstreise 34
Weimar 38
„Neue Bahnen" 42
Leipzig 48
Schumanns Tod 57
Detmold und Hamburg 64

Meisterjahre (Wien) . . . . . 77—138
Der Dirigent der Wiener Singakademie 77
Der Meister des Deutschen Requiems (Neue Wanderjahre) 83
Der Dirigent der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde (Die großen Chorwerke) 89
Der Symphoniker (Kunstreisen) 95
Sommerland 102
Die italienischen Reisen 109
Freund und Feind 114
Auf der Höhe des Ruhmes 129
Das Ende 132

Der Mensch 138

Der Pianist, Dirigent und Lehrer 163

BRAHMS' SCHAFFEN

INSTRUMENTALMUSIK

Die Klaviermusik 181
Die Orgelmusik 211
Die Kammermusik 215
Die Serenaden 254
Die Ouvertüren 257
Die Konzerte 260
Die Symphonien und ihr Präludium der Haydn-Variationen 270

VOKALMUSIK

Seite
Das Lied, Duett und Soloquartett 292
Die kleinen Chorwerke 328
Das Deutsche Requiem 353
Die großen Chorwerke 359
Schlußwort 373

ANHANG

Die Brahms-Literatur 377
Brahms' Werke 391
Brahms' Bearbeitungen eigener Werke 406
Textanfänge, Dichter, Titel und Opuszahlen 408
Haupttitel der Gesänge, Duette, Terzette, Soloquartette und Chöre 423
Register zu Brahms' Werken 427
Namenregister 431

BRAHMS' LEBEN

VORWORT

Der Blick auf das Kapitel „Brahms-Literatur“ dieses Buches, die Erinnerung an Max Kalbecks monumentale, vielbändige Brahms-Biographie läßt die äußere Notwendigkeit einer neuen Brahms-Biographie kaum glaubhaft erscheinen. Sie ist trotzdem so groß, wie die innere. Einmal fehlte es bisher empfindlich an einer einbändigen, größeren Brahms-Biographie, die das bei Kalbeck angesammelte ungeheure, rein biographische Material auf das Wesentliche hin sichtet und mit einer kritischen Darstellung und Erläuterung von Brahms' Schaffen verbindet. Was bisher, und zwar überreichlich, über Brahms geschrieben wurde, trägt den Stempel der entweder kritiklosen oder der neudeutschen und modernen Kunst reaktionär-feindselig gegenüberstehenden offiziellen und unbedingten Brahms-Bewunderung.

Damit komme ich zur Beantwortung der Frage: was ist neu und — vielleicht — innerlich und äußerlich notwendig an diesem Buch? Zunächst die bei aller Liebe und Verehrung kritisch besonnene Stellung zu Brahms' Kunst, die den Mut hat, zu sagen, wo der Meister nicht nur unsterblich, sondern auch sterblich zu sein scheint. Dann die Darstellungsform von Brahms' Leben, die mit dem rein Biographischen die Kritik der Lebensgeschichte verbindet. So ist mein Buch die erste kritische Brahms-Biographie. Neu und notwendig ist ferner die Betonung des Niederdeutschtums im Menschen und Künstler Brahms. Nicht im Sinne des „Heimatkünstlerischen“, sondern zur Erklärung und Durchleuchtung von Brahms' norddeutsch-niederdeutscher, im Sinne des Mittel- und Süddeutschen „nordischer“ Gefühlsnatur. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit gelegentlicher zwangloser Parallelen mit Hebbel, Storm und den Meistern der neueren schleswig-holsteinischen Dichtung. Neu und notwendig ist endlich eine direkte Folge dieser „bodenständigen“ Betrachtungsweise: die Zerstörung des alten Märchens vom „herben“ und „harten“ und die starke Betonung des gefühlsmäßig weichen und aus dem Empfindungskreise des Bürgertums seiner Zeit herauswachsenden Brahms.

Die äußere Form erstrebt die Brahmssche Klarheit und Plastik: kurze, scharf umrissene Kapitel, viel direkte Rede (Briefstellen, Äuße-

rungen, Erinnerungen usw.) zur möglichsten Erhöhung des unmittelbaren Lebenseindrucks. Der erste Teil (Brahms' Leben) bringt bewußt nichts Neues, sondern verarbeitet das bekannte Tatsachenmaterial in neuer Form. Der Schwerpunkt des Buches liegt durchaus im zweiten Teil (Brahms' Schaffen). Hier beansprucht es allerdings, über die üblichen Erläuterungen der Brahmsschen Werke trotz der großen Erschwerungen, die der technisch bedingte Mangel an Notenbeispielen mit sich bringt, weit hinauszugehen.

Mein herzlicher Dank für liebenswürdigste Unterstützung meiner Arbeit gilt den Leipziger Musikverlagen Peters, Simrock und Klemm.

Leipzig, März 1920

Der Verfasser

LEHRJAHRE (HAMBURG)

„Twee Daler un duhn“

Der Name Brahms (Brahmst, Brams, vielleicht von Bram = goldgelber Ginster) klingt „nordisch“ im Sinne des Mittel- und Süddeutschen, also norddeutsch, im besonderen niederdeutsch. Man kennt ihn namentlich in Schleswig-Holstein, in Oldenburg und Hannover. Unseres Meisters Urgroßvater, Peter Brahms, stammte denn auch aus dem Hannoverschen und saß als Tischler in Brunsbüttel, an der Mündung des heutigen Nord-Ostsee-Kanals in die bereits in mächtiger Breite der Nordsee entgegenflutende, graugelbe Unterelbe. Dessen Ehe mit Sophie Uhl — wer denkt da nicht an das alte stolze dithmarsische Bauerngeschlecht der Uhlen in Gustav Frenssens schleswig-holsteinischem Bauernroman „Jörn Uhl“? — entsproß ein Sohn, unseres Komponisten Großvater Johann Brahms (1769—1839). Er war zuerst Gastwirt und kleiner Handelsmann im „Neuen Krug“ zu Wöhrden in Norderdithmarschen, östlich vom heutigen Nordseebad Büsum und ganz nahe dem Wattenmeer, heiratete dann mit 23 Jahren die gleichalterige Heider Bürgerstochter Christiana Magdalena Asmus, des Jürgen Asmus aus dem Eiderstädtischen Tochter, und zog mit seinem Doppelberuf in diese freundliche norderdithmarsische Hauptstadt und Vaterstadt des Altmeisters plattdeutscher Volksdichtung im „Quickborn“, Claus Groth. Er starb mit siebzig Jahren. Sein ältester Sohn Peter Hoeft Hinrich (1793—1863), der seit 1813 mit Christine Ruge aus Bennewohld verheiratet war, fünf Kinder und eine teilweise noch heute blühende Seitenlinie des Brahmsschen Geschlechts ehrsamer Handwerker, Lohgerber und Gastwirte in Heide hinterließ, erbte des Vaters Gewerbe: Gastwirt, Altertumshändler und Pfandleiher in Heide. Sein zweiter Sohn, Peter Hoefts Bruder, Johann Jakob (1806—1872), ist der Vater unseres Meisters.

Der alte Peter Brahms war ein rechter passiver, niederdeutscher Träumer, der, wie uns Claus Groth berichtet hat, im Alter am liebsten vor seines Sohnes Wirtschaft saß und ein Pfeiflein schmauchte. Peter Hoeft Hinrich war ein aktiver, fleißiger Geschäftsmann, der aber nach gleichfalls niederdeutscher Art bereits mit stiller Leidenschaft ein artig Steckenpferd — das Sammeln von Altertümern —

ritt. Der „alte Brahms“ aber, wie er später in Hamburg hieß, war der Typus des leichtherzigen und frohsinnigen deutschen Musikanten. Schon als Junge trieb er sich am liebsten in der reichen Marsch oder in der rauhen, armen Geest, in freier Natur herum und schwänzte gern die Schule, um von den Tanzmusikanten in seines Vaters Wirtschaft „die Musik“, d. h. die wichtigsten Instrumente, zu lernen und bald auf den Nachbardörfern die Fiedel zu streichen. Da Heide, damals eine kleine, stille holsteinische Landstadt von etwa 5000 Einwohnern, ihm künstlerisch bald so eng wurde, wie das benachbarte kleinere Wesselburen dem jungen, in der Fron des untergeordneten Kirchspielschreibers schmachtenden Dichter Friedrich Hebbel, und da er nichts anderes als Musiker werden wollte, so ist er, wie sein Sohn Johannes später Claus Groth schrieb, „aus reiner Leidenschaft zur Musik zweimal dem elterlichen Hause entlaufen“. Zuerst zum nächsten Stadtmusikus in der Hauptstadt Süderdithmarschens, dem uns aus Gustav Frenssens Romanen wohlbekannten Meldorf, der ihn die Streichinstrumente, Horn und Flöte lehrte, dann in die Stadtpfeiferei von Wesselburen zu dem „priviligierten und bestallten Musikus“ Theodor Müller, und „erst das dritte Mal“ wurde er als der vom Lehrherrn „frei und los“ gesprochene „Lehrling“ Johann Brahmst (sic) mit einem richtigen „Lehrbrief“ nach zweijähriger Lehrzeit bei Müller am 16. Dezember 1825 entlassen und von seinen immer noch widerstrebenden Eltern „mit Segen, Bettzeug und dem Übrigen“ in die weite Welt geschickt.

Natürlich zog es ihn einzig in die große Hauptstadt Niederdeutschlands, nach Hamburg. Mit eisernem Fleiß arbeitete sich Vater Brahms hier ganz von unten herauf. Ein tüchtiger Kontrabassist mit guten praktischen Kenntnissen im Cellospiel und Hornblasen, das er als Flügelhornist und späterer Oberjäger im grünen Rock der Hamburger Bürgerwehr bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1867 verwerten konnte, ein Musiker von ausgezeichneter Begabung und vielseitiger Verwendbarkeit, erklomm er nun schrittweise die steile Stufenleiter seiner bescheidenen Musikerlaufbahn. Ihre unterste Sprosse stand in den niedersten Matrosenkneipen des Hafenviertels. Die nächste war schon das Sextett im alten eleganten Alsterpavillon am Neuen Jungfernstieg, allwo Johann Jakob 1831 aushilfsweise alltäglich von Nachmittag bis gegen Mitternacht als „Hornist auf

Tellersammlung“ und seit 1840 nach dem Tode des Kontrabassisten ständig als dessen Nachfolger mitwirkte. Dann kletterte er diese Stufenleiter immer höher als Kontrabassist des vorstädtischen Carl-Schultze-Theaters auf St. Pauli herauf und erreichte ihre höchste Höhe schließlich als Kontrabassist des Stadttheater- und Philharmonischen Orchesters.

Brahms' Hamburger Lehrer Eduard Marxsen nennt Vater Brahms einen „höchst rechtschaffenen Charakter, beschränkten Geistes und von großer Gutmütigkeit“. Chrysander, der über ihn gleichfalls auf Grund persönlicher Bekanntschaft berichtet, erinnert sich seiner als eines klugen, liebenswürdigen und humorvollen Mannes aus dem kleinbürgerlichen Mittelstand. Sein dem jungen Lortzing überraschend ähnliches Jugendporträt zeigt ein freundliches Gesicht mit dunkelgrauen schelmischen und lebhaften Augen, braunen Haaren und feingeschnittenem Mund. Mit seinem „Kunterbaß“ war er aufs zärtlichste verwachsen, und die Hamburger hatten damals viel über immer neue Anekdoten von Vater Brahms zu lachen, in denen er die Ehre seines Basses als Mensch und Künstler mit drolligem Stolz und köstlicher Schlagfertigkeit verteidigte. So meinte er einmal, als der Dirigent ihm etwas unreine Intonation vorwarf, im echten Hamburger „Missingsch“: „Herr Kapellmeister, en reinen Ton up den Kunterbaß is en puren Taufall“; oder, als dieser Dirigent ihm etwas lauter zu spielen befahl: „Herr Kapellmeister, dat is min Kunterbaß, da kann ick so laut up spelen, als ick mag“.

Am 9. Juni 1830 verheiratete sich der im Mai desselben Jahres zum Hamburger Bürger emporgestiegene schmucke Oberjäger Johann Jakob Brahms mit der siebzehn Jahre älteren Johanna Henrika Christiane Nissen aus Hamburg (1789—1865), die mit ihrer verheirateten Schwester Christina Friederika Detmering in der Ulricusstraße, einer kurzen Querstraße des Valentinskamp im nordwestlichen Teile der inneren Stadt, einen sog. holländischen Warenladen (Kurzwaren) führte. Christiane besorgte für Schwester, Schwager und Mietsherren den Haushalt, und hier, wohin es ihn sofort als Einmieter zog, hatte Johann Jakob sicherlich sehr bald kennen gelernt, was eine ordentliche Hausfrau und ein ordentliches Zimmer für einen unordentlichen Junggesellen und Musikanten bedeutet.

Unseres Johannes' Mutter war nach Marxsens Zeugnis „ebenfalls

ein rechtlicher Charakter, zwar ohne jegliche Bildung, aber, wie man zu sagen pflegt, von mehr natürlichem Verstand, wie ihr Mann". Kein Wunder daher, wenn Johannes mit innigster Liebe und Zärtlichkeit an dieser zarten, feinfühligen und viel leidenden, dieser einfach-frommen Frau mit den seelenvollen und kindlichen, auf Johannes vererbten Augen und blondem Haar hing, die eine gute Hausfrau und tüchtige Näherin war.

Dieser leider keineswegs harmonischen Ehe der in den letzten Jahren schließlich getrennt lebenden Eltern entstammten drei Kinder, Elisabeth Wilhelmine Louise (1831—1892) und zwei Söhne, Friederich Fritz (1835—1885) und unser Johannes. Schwester Elise, die sich mit dem Uhrmacher Grund in Hamburg verheiratete, hat unserem Johannes im Leben viel Sorge und Kummer gemacht. Niemals aber hat er in seinem stark ausgeprägten niederdeutschen Familiensinn sich mit ihr verfeindet, sie vielmehr auch dann noch bis zu ihrem Tode unterstützt, als sie gegen seinen Willen einen sechzigjährigen Witwer mit sechs Kindern geheiratet hatte.

Bruder Fritz, in Hamburg „der falsche Brahms" genannt, hat die großen Hoffnungen, die Johannes auf seine bedeutende musikalische Begabung setzte, nicht erfüllt. Auf Johannes' Veranlassung kam er auch zu Marxsens, hatte aber trotz fortgesetzter hilfsbereiter Ermunterungen und Ermahnungen nicht dessen enorme Willensenergie und unermüdlichen Fleiß, es zu etwas Bedeutendem zu bringen und „drauf los zu studieren". Zeitlebens von schwacher Gesundheit, hat er nach längerem Aufenthalt (1867—70) in Caracas (Venezuela) als tüchtiger Klavierspieler und gesuchter, gut bezahlter Lehrer in Hamburg gewirkt und sich nach jahrelanger Trennung — er wollte sich an der Unterstützung des Vaters nicht beteiligen — am Sterbebette des Vaters wieder mit seinem Bruder versöhnt. Sein Bildnis aus dem Jahre 1863 zeigt einen schmächtigen jungen Mann mit feinen, doch ein wenig müden und verdrossenen, wenig ausdrucksvollen Zügen und in sich gekehrten, träumerischen Augen.

Johann Jakob Brahms hatte anfangs als Mietsherr bei Detmerings in der Ulricusstraße gewohnt. Nach der Geburt des Töchterchens zog das junge Paar nach dem ganz nahen Specksgang, Schlütershof Nr. 24 (jetzt (Speckstraße Nr. 60) im Alt-Hamburger sog.

Gängeviertel und lebte dort in bescheidensten Verhältnissen bei geringem Verdienst. Der Name Schlütershof verrät, daß das Haus nicht in der allgemeinen Häuserflucht an der engen, etwa mannsbreiten Gasse, sondern einige Meter zurück an einem noch viel engeren Quergang zwischen den jetzigen Nummern 59 und 61 liegt. Der Specksgang liegt etwa in der Mitte zwischen dem Gänsemarkt und dem westlichen Teile des die Altstadt umziehenden Walles; er zieht etwa von Süd nach Nord und verbindet die Neustädter Straße mit der Caffamacherreihe. Dies Haus ist ein typisches Alt-Hamburger Fachwerkhaus: groß, fünfstöckig, Fenster dicht an Fenster nach außen schlagend, niedrig unter dem Boden, mit Blumentöpfen, Kanarienvögeln, Papageien, holländisch sauberen weißen Gardinen, vielen, vielen Menschen und Kindern . . . In diesem Hause bewohnten Brahmsens eine niedrige Puppenwohnung von drei Räumen vermutlich in der ersten „Etage“ oder dem ersten „Sahl“, eine einfenstrige Küche, ein zweifenstriges Wohnzimmer und ein winziges Schlafzimmer (Alkoven) nach dem dumpfigen und übelriechenden Hof hinaus — ein elendes Quartier der Massenarmut, das so gut wie im alten Hamburg auch im ärmsten östlichen Stadtteil von Dickens' altem London stehen könnte.

Hier, mitten im Herzen des Alt-Hamburger Gängeviertels, dessen kleinbürgerliches Leben Gustav Falke in seinem Roman „Die Kinder aus Ohlsens Gang“ mit der zarten Glorie der Kleineleutepoesie umwoben hat, mitten im Herzen auch des im Kern durch und durch tüchtigen, arbeitsamen und ebenso robusten und derben, wie gutherzigen, humor- und gemütvollen Hamburger Volkes wurde unser Meister Johannes am 7. Mai 1833 geboren und am 26. Mai des gleichen Jahres in der herrlichen, von Sonnin um die Mitte des 18. Jahrhunderts im prächtigsten Spätbarock erbauten Michaeliskirche, dem mächtig zum Himmel ragenden „alten Michel“ aller Seefahrer, durch Pastor von Ahlsen getauft. Taufpaten waren der Großvater Johann Brahms, der Onkel und Ablader Diederich Philipp Detmering und Catharina Margaretha Stäcker.

Der Vater heiratete bereits ein Jahr nach dem Tode Frau Christianes, 1866, zum zweiten Male. Diesmal die aus Neustadt an der Lübecker Bucht in Holstein stammende und achtzehn Jahre jüngere Caroline geborene Paasch, verwitwete Schnack. Sie wurde Vater

Brahms eine treue Gattin und Pflegerin. Mit den Eltern nicht nur, sondern gerade auch mit der Stiefmutter und seinem Stiefbruder, ihrem Sohn aus erster Ehe, dem Uhrmacher Fritz Schnack in Pinneberg (zwischen Altona und Elmshorn, an der Hamburg-Kieler Bahn), mit Schwester und Bruder verband unsren Meister zeitlebens die zärtlichste und aufopferndste Sohnes- und Geschwisterliebe.

Der kleine Johannes wuchs zu einem untersetzten, derben und gesunden Buben heran. Die üblichen Kinderkrankheiten schüttelte er sämtlich ab. In Heinrich Friedrich Voß' schlechter Privatschule am nahen Dammtorwalle, die er bereits als Sechsjähriger besuchte, und in der „besseren Bürgerschule" von Johann Friedrich Hoffmann in der A-B-C-Straße, einer guten Volksschule, an der er seine letzten drei Schuljahre zubrachte, lernte er das Wenige, was solche Schulen ihm damals bieten konnten, mit Fleiß und Gewissenhaftigkeit. Ja, er konnte seinen Eltern Weihnachten 1846 sogar einen Glückwunsch in französischer Sprache vorlegen.

In der Bürgerschule bekam er zuerst die Bibel in die Hand, und der tiefe und mächtige Eindruck, den sie auf das nach niedersächsischer Art stille, versonnene und träumerische, doch tief, gemüt- und phantasievoll angelegte Kind machte, kam der ungewöhnlichen Bibelfestigkeit und Bibelkenntnis des späteren Meisters des „Deutschen Requiems" herrlich zugute. In diesen ersten Schuljahren wird der feste Grund zu Brahms' strenger, norddeutsch-protestantischer Lebens- und Kunstauffassung, zu seiner durch Pfarrer Geffcken an St. Michaelis eingepflanzten Liebe zum unverfälschten protestantischen Choral, zur protestantischen Kirchenmusik gelegt. Im übrigen hat Brahms, wie so viele große deutsche Meister, schwer und lange um die Erreichung einer guten Bildung ringen müssen. Als er fünfzehn Jahre alt war, beherrschte er die üblichen Elementarfächer, Religion und ein wenig Französisch. Was er später bis ins hohe Mannesalter hinein an Bildung sich erwarb — und es war namentlich in literarischer Beziehung neben dem Musikalischen und Musikgeschichtlichen erstaunlich viel — hat er in eiserner Selbstzucht aus eigener Kraft hinzugetan.

Eine gütige höhere Macht behütete den Zehnjährigen, als er einmal unter die Räder eines Wagens kam und erheblich verletzt wurde. Sie behütete auch Specksgang Schlütershof und das große alte Fach-

werkhaus, in dem seine Eltern wohnten, als eine furchtbare Feuersbrunst am 5.—8. Mai 1842 den dritten Teil der Hamburger Altstadt in Asche legte. Den schlanken, blonden, neunundzwanzigjährigen Dichter Friedrich Hebbel, den man für einen Engländer und Feueranleger hielt, rettete „bloß sein Plattdeutsch", wie er 1852 in seiner Selbstbiographie für F. A. Brockhaus schreibt, vor der Wut des Pöbels und dem Erschlagenwerden. Wie auf ihn, machte die Katastrophe tiefen und schrecklichen Eindruck auf das weiche und empfängliche Gemüt des kleinen Johannes, und das Haus seiner Eltern rettete nur ein günstiger Gegenwind vor dem in bedrohlichste Nähe gerückten Untergang.

Der junge Hebbel! Der größte Dichter Niederdeutschlands als Jüngling und der größte Musiker Niederdeutschlands als Kind lebten in Niederdeutschlands Hauptstadt Hamburg, ohne daß der eine vom andren eine Ahnung hatte, ohne, daß sie sich in späteren Jahren auch nur im geringsten nahegetreten wären. In Hebbels Tagebüchern und Briefen findet sich merkwürdigerweise nicht ein einziges Mal der Name Brahms, obwohl Brahms bei Hebbels Tod bereits ein Dreißigjähriger war. Und wieder scheint es mehr als bloßer Zufall, daß der größte Dichter und der größte Musiker Niederdeutschlands in Wien ihre zweite und eigentliche Heimat fanden. Damals freilich dichtete und hungerte der junge Hebbel unter den schützenden Fittichen von Madame Amalie Schoppe in seinem Zimmer bei Mamsell Elise Lensing. Er weilte zweimal in Hamburg. Das erstemal 1835—36, um sich zur Universität Heidelberg und München vorzubereiten. Das zweitemal nach der Rückkehr von seiner furchtbaren Fußreise von München über den Thüringer Wald nach Hamburg, 1839—42. Brahms war damals ein Kind. Die menschliche bleibende Frucht des Hamburger Aufenthalts war für Hebbel das tragische, zwischen Not und Liebe zerrissene Verhältnis zur aufopfernd treuen Elise Lensing. Die bleibende dichterische die beiden großen Jugenddramen Judith und Genoveva, die Geburt des Tragikers Hebbel. Die Kindheit und Jugend aber war bei beiden, in gleicher Weise aus bescheidenstem Kleinbürgertum Emporgestiegenen, Hebbel wie Brahms, hart und schwer; am schwersten, da die Liebe der Mutter ihm nicht mehr zur Seite stehen konnte, bei Hebbel.

Mit fünfzehn Jahren, im Jahre 1848, wurde Johannes durch den

vortrefflichen Pfarrer an St. Michaelis, ausgezeichneten Hymnologen und Mitarbeiter am Neuen Hamburgischen Gesangbuch Johannes Geffcken konfirmiert. Im gleichen Jahre hatte „Hannes" die musikalische Lehre beim Vater beendet und sich eine zum aushilfsweisen Mitspielen genügende Fertigkeit auf Geige, Cello und Horn erworben.

Vater Brahms hat die ungewöhnliche musikalische Begabung seines „Jehannes" früh erkannt. Ob der kleine Johannes wollte oder nicht — meistens wollte er nicht —: er mußte den staunenden Freunden und Bekannten seine ersten Kompositionsversuche vorspielen und dem Vater wacker beim musikalischen Handwerk zur Hand gehen. Die Komposition war Papa Brahms das weitaus Nebensächlichere: damit ließ sich kein Geld verdienen. Aber dem kleinen Johannes war sie durchaus die Hauptsache: „Ich komponierte immerzu", erzählte er in späteren Jahren seinem Schweizer Freunde Widmann: „die schönsten Lieder kamen mir, wenn ich früh vor Tag meine Stiefeln wichste", oder: „Ich komponierte damals auch schon, aber nur in aller Heimlichkeit und in den frühesten Morgenstunden. Den Tag über arrangierte ich Märsche für Blechmusik und des Nachts saß ich in Schenken am Klavier", oder: „Ich erfand mir ein Notensystem, bevor ich noch wußte, daß es ein solches längst gäbe". Weit wichtiger war Vater Brahms das musikalische Handwerk. Keiner kann es ihm denn auch verdenken, wenn er die praktischen Nutzanwendungen von seines Johannes musikalischen Talenten zunächst zur eigenen Entlastung in seinen eigenen Kreisen suchte: Der Sohn mußte frühzeitig helfen, mit Geld zu verdienen. Er begleitete den Vater nicht nur, wenn er in Privatkapellen kräftig die zweite Geige strich, sondern auch, wenn er zum Tanz aufspielte. Darüber geht eine hübsche Anekdote: „Eines Abends spät klopfte ein herrschaftlicher Diener an die Haustür des alten Brahms. „Wecker is doar?" „Du Hein, mak upp, Johann schall speelen!" „Wo denn?" „Bi Schrödern uppn Burstah!" „Wat gift' denn?" „Twee Daler un duhn (betrunken)!" Und Johann wurde aus dem Bett gezogen und mußte bei Schröders auf dem Burstah für zwei Taler und mit unbeschränktem Alkoholgenuß zum Tanz aufspielen. Das hat er auch sonst oft getan, ja sein Ruf drang sogar über Hamburgs Weichbild hinaus. In Bergedorf (zwischen Hamburg und Friedrichsruh) spielte er gleichfalls des Sonntagsnachmittags für zwei Taler in der länd-

lichen Gastwirtschaft „Zur schönen Aussicht“ zum Tanze. „Hier hörte ihn“ — so lesen wir bei A. Steiner in einem Neujahrsblatt der Züricher Allgemeinen Musik-Gesellschaft — „der spätere angesehene Hamburger Klavierlehrer Christian Miller und war von seinem Spiele so hingerissen, daß er sich die Gunst ausbat, mit ihm musizieren zu dürfen. Am nächsten Sonntage wanderten die jungen Leute zusammen nach Bergedorf und regalierten die ahnungslosen Gäste mit vierhändigem Klavierspiel — unter den üblichen Wiener und Berliner Walzern mag gelegentlich auch mal ein gutes, ernstes Stück, ein Schubertscher Marsch oder eine Mozartsche Sonate, miteingeschmuggelt gewesen sein. — Auf den fast täglichen gemeinsamen Spaziergängen“, die bis zu Millers Eintritt ins Leipziger Konservatorium fortgesetzt wurden, „scheint die Unterhaltung nicht sehr lebhaft gewesen zu sein; Brahms sprach in der Regel kein Wort, er summte vor sich hin, meistenteils — wie er es sein Leben lang zu tun liebte — den Hut in der Hand. . .“

So erlernte der junge Johannes als echtes Musikantenkind seine Kunst zuerst durch die Praxis auf Klavier, Horn, Geige und Cello, und er schien auf dem besten Wege, sein Leben in dem kleinbürgerlichen Lebens- und Kunstkreise seiner Eltern als einfacher „Tanzbodenmusikant“ einmal zu beschließen. Es ist der gleiche Lebens- und Studiengang unzähliger niederdeutscher musikalischer Talente. Die Kunst ist ein „Geschäft“, wie das Orchesterunternehmen etwa eines ehrsamen Dithmarscher Stadtmusikdirektors; zumeist sehr tüchtige, akademisch gediegen geschulte Musiker, die fast immer mehrere Instrumente beherrschen und auch auf der Orgel gut Bescheid wissen, ist ihnen wie dem nüchtern und real beanlagten, allzeit auf gut Essen und Trinken haltenden Niederdeutschen die Kunst ein durchaus praktisches Ding: Gelderwerb, Geschäft, Gewerbe wie jedes andere.

Man muß dies durchaus im Auge behalten, will man zu den frühen Jugendjahren von Johannes Brahms das richtige Verhältnis gewinnen. So grausam diese vorzeitige praktische Aus- und Abnutzung seiner ungewöhnlichen musikalischen Begabung durch den Vater erscheint: der Vater meinte es herzlich gut mit seinem Johannes; diese untergeordnete musikalische Betätigung war durchaus der praktischen Laufbahn eines guten norddeutschen Musikanten

entsprechend, und den Eltern Brahms fehlten alle Mittel, ihren mit Stolz geliebten Sohn auch in Musik „was Besseres“ werden zu lassen. Andrerseits kann aber nicht genug betont werden, welche eminenten Vorteile die praktische Betätigung in seines Vaters Beruf dem späteren Komponisten bot. Nicht umsonst nehmen die einfachsten und volkstümlichsten musikalischen Formen des Liedes, des Tanzes, der Variation einen so breiten Raum im Schaffen von Brahms, und nicht nur des jungen, ein: Lied, Tanz und Variation lernte er bereits als Knabe beherrschen, und in diese musikalischen Formen wuchs er durch seines Vaters und seinen eigenen Beruf zuerst hinein. Brahms hat auch als Komponist, als Sohn des Volkes, „von der Pike auf gedient“, und der feste Boden des soliden Handwerks, die möglichst frühzeitige vollkommene Beherrschung seiner einfachsten, natürlichsten und volkstümlichsten Ausdrucksformen hat bei ihm seine goldenen Früchte getragen.

Von Cossel zu Marxsen

Gleichwohl sah Vater Brahms gewiß früh ein und wurde auch durch das Drängen seiner Kollegen darin bestärkt, daß das außergewöhnliche Talent seines Johannes ihm die hohe Verpflichtung auferlege, alles in seinen Kräften Stehende zu seiner Entwicklung und Durchbildung zu tun. So ging er denn mit dem Siebenjährigen eines Tages zum Pianisten Otto F. W. Cossel, einem Schüler des damaligen Altonaer Komponisten und vortrefflichen Lehrers Eduard Marxsen. Aber er versuchte dabei gleich selbst den künftigen Lehrplan aus praktischen Gründen präzise zu begrenzen: „Min Johann soll mich so viel lehren, als Sie, Herr Cossel, dann weiß hei genug. Hei will ja so gern Klavierspeeler werden.“

Cossel schlug ein und entdeckte bald mit hoher Freude, welches außergewöhnliche Talent seiner musikalischen Erziehung anvertraut war. Schon im neunjährigen Brahms, der seinem „geliebten Lehrer“ am 1. Januar 1842 einen schön geschriebenen, treuherzigen Neujahrsdank abstattete und fest versprach, im neuen Jahre „durch Fleiß und Aufmerksamkeit“ seinen Wünschen nachzukommen, regte sich ein unbezähmbarer musikalischer Wissens- und Bildungsdrang: er setzte größere Musikstücke aus den Stimmen in Partitur und wurde so

in den theoretischen Anfangsgründen sein eigener Lehrer. Cossel, der Brahms durchaus in selbstloser Hingabe zu einem bedeutenden Pianisten erziehen wollte, war denn auch, wie Julius Spengel erzählt, nicht allzusehr erbaut von diesen Seitensprüngen seines jungen Schülers: „Es ist schade um ihn," meint er einmal, „er könnte ein so guter Klavierspieler sein, aber er will das ewige Komponieren nicht lassen."

Brahms' Elementarlehrer Cossel war ein idealistisch gesonnener, gediegener und gewissenhafter musikalischer Erzieher, von dem Brahms später häufig sagte, daß ihm nie wieder ein so vortrefflicher Lehrer begegnet sei. Wohl vermochte auch er ihm noch nichts anderes zu bieten, als den üblichen Übungsstoff für das Klavierspiel damaliger Zeit, der ja im wesentlichen — wie ja im modernen Zeitalter konservatorischer Massenzüchtung auch heute noch! — mit den Namen Czerny, Clementi, Cramer, Kalkbrenner, Hummel umschrieben ist. Aber er gab ihm doch wohl schon ab und zu ein Stück von Johann Sebastian Bach in die Hand und hat das entschiedene Verdienst, den jungen Schüler von Anfang an in die Welt des Klaviers eingeführt zu haben. Das mag nicht ohne anfängliche Kämpfe mit Vater Brahms abgegangen sein. Denn dem war das Klavier ein ziemlich „unnötiges" Instrument, weil sich mit Horn, Geige und Cello viel braver Geld verdienen ließ. Und noch ein viel bedeutenderes Verdienst muß Cossel zugesprochen werden: er hat den kleinen Brahms vor jeder frühzeitigen Wunderkinder-Ausbeutung bewahrt. Der Zehnjährige spielte in einem Subskriptionskonzert mit Ausschluß des großen Publikums u. a. eine Etüde von Herz. Ein Konzertagent hörte das und wollte den Jungen mit Vater Brahms sofort für eine amerikanische Kunstreise gewinnen. Die Eltern unterlagen fast der Versuchung. Doch Cossel legte sich energisch bei Marxsen ins Mittel, und der kleine Johannes durfte in Hamburg bleiben und ruhig und fleißig weiterlernen. Er hat ihm das sein Leben lang gedankt.

Die Eindrücke, Entwicklungen und Ereignisse der Kindheit bestimmen das ganze Leben eines Menschen in entscheidenstem Maße. Bei Brahms treten zwei mächtige Grundzüge seines Menschen- und Künstlertums schon in den Kinder- und Knabenjahren stark hervor: eine reine, tiefe Liebe zur Natur als dem ewigen Urquell alles sittlichen Menschen- und Künstlertums und ein unzähmbarer Wis-

sens- und Bildungsdrang. Die gewaltige Symphonie der Arbeit, die im Hamburger Hafen schon damals erbrauste, der Buchendom des Sachsenwaldes, das kleine romantische „Stück Italien“ an der Unterelbe, Blankenese mit dem Süllberg, die freundlichen Idyllen des Alstertales, der mächtige, deichbeschützte Elbstrom, das Stader Kirschenland zur Zeit der Baumblüte — wie mögen all diese hohen Schönheiten in der engeren und weiteren Umgebung der stolzen alten Hansastadt auf das tiefe und empfängliche Gemüt des Jungen gewirkt haben! Und dann seine Vaterstadt selbst, mit ihrem in der Regel schwerwolkigen, melancholischen Himmel, ihrem vielen Regen und Nebel! Hebbel hat in seinen Reisebriefen an die Ostdeutsche Post 1853 in wenig Sätzen ein wunderbar anschauliches und noch heute zutreffendes Bild vom alten Hamburg entworfen; und da in ihm das Kind, der Knabe und Jüngling Brahms umherwanderte, so mögen sie hier folgen: „Hamburg ist und bleibt eine der allerinteressantesten Städte Deutschlands! Äußerlich mahnt es, so auffallend dies auch klingen mag, einfach an Venedig. Die Alster mit ihren beleuchteten Böten, aus denen Gesang und Musik erschallt, steht an einem reizenden Sommerabend gar nicht zu weit hinter der Riva oder dem Canal grande zurück. Wer aus eigener Anschauung vergleichen kann, wird über die Ähnlichkeit erstaunen. Aber auch die Altstadt, mittelalterlich zusammengeschoben und finster, wie sie ist, bietet Punkte dar, die unmittelbar aus Venedig herübergeholt zu sein scheinen. Man stelle sich nur an eins der dunkelgrün dahinschleichenden Fleete, die sie in krausen Windungen durchziehen, und frage sich. Links und rechts sind Pfähle eingerammt, die einst vielleicht als stolze Eichen in einem schleswig-holsteinischen Walde aufwuchsen und jetzt gar demütig die Hamburger Kaufhäuser tragen; hie und da führt eine Brücke hinüber, und über den Wasser- oder vielmehr Sumpfspiegel gleiten die schwerbeladenen Jollen langsam fort, um bei irgendeinem Speicher anzuhalten. Freilich läuft überall eine mehr oder minder breite Straße nebenher, aber auch in Venedig kann zu Fuß gehen, wer keine Lust oder kein Geld hat, sich in die Gondel zu setzen... Innerlich hat die alte Hansestadt allerdings mit der ehemaligen Meerkönigin nicht die geringste Verwandtschaft, und das erhöht noch das Eigentümliche des Eindrucks: dieselbe Retorte und eine so ganz andre Mischung!“

Unser kleiner Johannes war, wie jeder echte Hamburger Jung, zuweilen nicht vom Hafen wegzubringen, und er las auch, wie jeder deutsche, nicht nur Hamburger, Junge mit erwachendem Natursinn und Abenteuerlust den klassischen Robinson Crusoe von Campe. Allein dieser Natursinn schlug ganz nach innen: es hat Brahms zeitlebens nie gereizt, die Naturphänomene und -stimmungen im modern-impressionistischen Sinne klangcharakteristisch oder tonmalerisch „abzuschildern", sondern seine Kunst blieb immer naturkräftig, naturwüchsig im Sinne der Veredelung und Bereicherung des Seelischen und Geistigen durch die Natur. Bruder Fritz trieb der Hamburger Hafen westlich übers Weltmeer, Johannes immer südlicher und immer weiter vom Meere weg.

Der Wissens- und Bildungsdrang erwachte beim kleinen Johannes gleich früh. Schon als kleiner Junge ließ er sich bei weitem nicht an dem genügen, was die Bürgerschule ihm bieten konnte. Er vertiefte sich in die stolze Geschichte seiner Vaterstadt, schloß frühzeitig Freundschaft mit dem scharfen musikalischen Spötter und ebenso eitlen wie bedeutenden Kritiker Johann Mattheson, las von seinem „Zweikampf" mit dem jungen Händel und seinen und Keisers ersten Hamburger Opern, und gewann früh den hochbedeutenden Meister der Klaviersonate und Autor des klassischen „Versuches über die wahre Art, das Klavier zu spielen", Johann Sebastians gediegensten Sohn Philipp Emanuel, den „Hamburger Bach", lieb. Er erwarb sich zum mindesten ehrfürchtigen Respekt vor dem Dichter der „Emilia Galotti", der „Minna von Barnhelm" und hellsichtigem kritischen Verfasser der „Hamburgischen Dramaturgie", Gotthold Ephraim Lessing, und ging gern an Felix Mendelssohn-Bartholdys Geburtshause vorüber. Diese frühen Hamburger Jugendjahre prägten auch schon, vielleicht als Erbteil des Großvaters, den späteren Bücherliebhaber und literarischen Raritätensammler. Sein früherwachter heißer Bildungs- und Wissensdrang trieb ihn hinter jedem Bücherantiquar und Trödler, jedem auf den eigenartigen Hamburger holländischen Karren „fliegenden Bücherhändlern" her, wie sie heute noch in jenem Teile der Hamburger Altstadt, auf Straßen, Brücken und Plätzen, namentlich auf dem Gänsemarkt, herumziehen. Und so wurden schon in diesen frühen Jugendjahren die ersten Bausteine zu einer auch außermusikalische Wissensgebiete, namentlich Lite-

ratur und Kunst, umfassenden Belesenheit und einer bereits damals recht stattlichen Bibliothek gelegt, die den späteren leidenschaftlichen Sammler ahnen ließen und gerade in jenen Jahrzehnten bei einem deutschen Tonkünstler — leider muß man das sagen — etwas ganz Seltenes waren.

Cossel mag das außergewöhnliche Schaffenstalent seines jungen Schülers, wenn auch widerstrebend, bald erkannt haben. Bildete er den künftigen Pianisten, so mußte für den künftigen Komponisten doch nun ein bedeutender Fachmann heran. Und dieser konnte nur Eduard Marxsen (1806—1887) sein. Marxsen war mit Friedrich Wilhelm Grund, dem Begründer der Hamburger Singakademie und jahrzehntelangen Dirigenten der Hamburger Philharmonischen Konzerte, die bedeutendste musikalische Persönlichkeit des aus dem Biedermeier und Vormärz herausgewachsenen Hamburg. Auch Marxsen hat schwer um die Musik kämpfen müssen. In dem malerisch am Nordufer der Elbe zwischen Altona und Blankenese gelegenen Städtchen Nienstedten als Sohn eines Organisten, seines ersten Lehrers in der Musik, geboren, sollte der junge Marxsen Theologe werden; erst mit achtzehn Jahren ging er zur Musik über und nun wanderte er jahrelang den stundenlangen Weg zwischen Nienstedten und Hamburg hin und her, um seine musikalischen Studien unter Johann Heinrich Clasing, dem Komponisten von Oratorien, Chorwerken und Opern, dem Organisator der ersten großen norddeutschen Musikfeste, durchzuführen und sie noch 1830 unter Seyfried und Bocklet in Wien zu beenden. Er ließ sich dann als Musiklehrer der alten soliden Wiener Schule des Klavierspiels und als Komponist in Altona nieder, und seine niederdeutsche hartnäckige Ausdauer, Zähigkeit und Gewissenhaftigkeit ließen ihn auch darin glücklich werden. Wir sind vielleicht heute geneigt, die ausgezeichnete Charakterbildung, das hohe strenge Streben zur großen Kunst, die unbeirrbare Energie und Selbständigkeit in der Verfolgung seines Lebenszieles, den frischen Wagemut, aus den kleinen elterlichen musikalischen Verhältnissen herauszukommen, ganz in den Vordergrund zu stellen, und wir müssen ja auch sagen, daß dieser prächtige Mensch und Künstler gerade der richtige Lehrer für den angehenden jungen Komponisten Brahms gewesen sein muß. Denn bei diesem wiederholte sich der gleiche Kampf zur Sonne in etwas

anderer Form, doch auf derselben sozialen Grundlage. Und da war es denn von eminentester Wichtigkeit und höchstem Wert, wenn eine so sittlich gefestigte und an den ewigen klassischen Idealen entzündete Persönlichkeit wie Marxsen, die die gleichen Nöte und Hemmungen des Lebens erfahren und überwunden hatte und dabei zu einem Menschen und Künstler herangereift war, der Charakter, Geist und Bildung mit tüchtigster Fachkenntnis verband, des jungen Knaben Mentor wurde. Aber Marxsen war nicht nur ein ausgezeichneter Mensch, sondern auch ein ausgezeichneter Künstler von gediegensten und gelehrtesten musikalischen Fachkenntnissen, dessen musikalisches Schaffen zu seiner Zeit von den Besten bemerkt und anerkannt wurde, ja, eines seiner Zeit vorauseilenden genialen Zuges, wenigstens in Wahl und Durchführung der geistigen und poetischen Ideen, nicht entbehrt hat. Marxsen schrieb einige siebzig Werke; darunter solche großer Form wie Symphonien und Ouvertüren, Sonaten und Variationen; daneben vortreffliche Arrangements und Bearbeitungen. Er war ein großer Verehrer von Beethoven, was er auch durch eine bedeutende Stiftung für das Wiener Konservatorium betätigte. Nichts machte aber auch seinerzeit soviel Aufsehen, wie seine 1835 in Hamburg aufgeführte Orchesterbearbeitung von Beethovens Kreutzersonate und das große Orchestergemälde „Aux manes de Beethoven“, das mit dem instrumentalen Aufwand eines Berlioz ausgeführt ist. Ritter von Seyfried nannte es in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ „die rührende Nänie auf den Verlust des unsterblichen Sängers, gleich genial erfunden als ausgeführt“. Seine Klaviermusik opfert entschiedener in allerhand „Hommages“ — Widmungen an Hummel, an Dreyschock, an Jenny Lind, an Clara Schumann — dem modischen Zeitgeschmack des Vormärz. Wir haben da eine Sonate, hundert Veränderungen über ein Volkslied, instruktive und Salonstücke. Aber wir finden darunter auch Klavierstücke für die linke Hand allein. Marxsen war mit Kalkbrenner einer der ersten, der diese mehr kuriose und sensationelle als notwendige Gattung der Klavierliteratur um Übungs- und Vortragsstücke bereicherte, die sogar zum Teil — drei Impromptus op. 33 — die Beachtung, wenn auch aus prinzipieller Abneigung gegen alles unnötigerweise „Einhändige“ im Klavierspiel, mit Recht nicht die Zustimmung Robert Schumanns fanden. Immerhin: Marxsens

Klavierstücke für die linke Hand sind nach Form und Inhalt tüchtig, geschickt und dankbar, und sind auf dem gleichen Boden gewachsen, wie seine übrige Musik: auf dem klassischen, nachklassischen und frühromantischen Beethovens, Hummels, Kalkbrenners und Spohrs. Wo Marxsen den Manen großer Männer musikalisch opfert oder den Völkerschicksalen als glühender schleswig-holsteinischer Patriot trauernd nachsinnt, da redet er am liebsten in Spohrs weicher, mit chromatischen Melismen und romantischen Vorhaltsbildungen gesegneter Sprache. So in den „Trauerklängen Schleswig-Holsteins" nach der an die Dänen verlorenen unglücklichen Schlacht bei Idstedt, die er auf ein Gedicht Zeises anstimmt und dem engeren Vaterlande widmet.

Der kleine Brahms kam mit zehn Jahren zu Marxsen. Cossel führte ihn dem Meister in selbstloser Opferfreude selbst zu, und Vater Brahms legte sich mit ihm tüchtig für seinen „Hannes" ins Mittel. Hören wir, was der wackere Mann in späteren Jahren La Mara, der Leipziger Verfasserin der „Musikalischen Studienköpfe", über Brahms' Ankunft und Studium zu berichten weiß: „Im Jahre 1843 brachte mein Schüler Cossel — ein vorzüglicher Lehrer für Technik und als solcher sehr geachtet und beliebt — den zehnjährigen Knaben zu mir, der zurzeit eine gewöhnliche Volksschule besuchte, die auch bis zur frühzeitigen Konfirmation nicht gewechselt wurde, um denselben zu prüfen, ob wohl musikalische Anlagen vorhanden sein möchten. Er spielte mir einige Etüden aus dem ersten Heft von Cramer sehr wacker vor. Cossel lobte seinen Fleiß und wünschte, wenn ich Anlagen sähe, daß ich ihn unterrichten möchte. Ich lehnte es aber vorläufig ab, da der bisherige Unterricht ja sehr tüchtig sei und auch wohl noch ferner ausreichen würde. Nach einigen Monaten kam der Vater zu mir, um in Cossels und seinem Namen die Bitte zu wiederholen, worauf ich insoweit einging, daß ich dem Knaben wöchentlich eine Stunde widmen wollte, unter der Bedingung, daß der Unterricht bei Cossel in gewohnter Weise fortgesetzt werde. Dies geschah; aber nach kaum einem Jahre ersuchte mich Cossel dringend, fortan den Unterricht allein zu übernehmen, da der Junge solche Fortschritte mache, daß er sich nicht getraue, ihm irgendwelche Bemerkung zu machen. In der Tat waren die Fortschritte bedeutend, ohne aber ein ungewöhnliches Talent zu verraten, sondern

nur das Resultat von großem Fleiß und emsigem Eifer. Von nun an übernahm ich denn allein den Unterricht, und zwar gerne in gedoppelter Hinsicht, einmal, weil ich den Knaben schon liebgewonnen hatte, und sodann im Hinblick auf die Eltern, die für seine Ausbildung keine Opfer bringen konnten. Das Studium im praktischen Spiel ging vortrefflich, und es trat immer mehr Talent zutage. Wie ich aber später auch mit dem Kompositionsunterricht einen Anfang machte, zeigte sich eine seltene Schärfe des Denkens, die mich fesselte, und so unbedeutend auch die ersten Versuche im eigenen Schaffen ausfielen, so mußte ich darin doch einen Geist erkennen, der mir die Überzeugung gab, hier schlummere ein ungewöhnliches, großes, eigenartig-tiefes Talent. Ich ließ mir deshalb keine Mühe und Arbeit verdrießen, dasselbe zu wecken und zu bilden, um dereinst für die Kunst einen Priester heranzuziehen, der in neuer Weise das hohe, wahre, ewig Unvergängliche in der Kunst predige, und zwar durch die Tat selbst.“ Und dieser feste und hohe Glaube ließ den alten Marxsen auch später bei der Nachricht von Mendelssohns Tode die Worte sagen: „Ein großer Meister der Tonkunst ist dahin, aber ein noch größerer wird uns in Brahms erblühen.“

Daß er schon am Knaben erstaunliche Dinge erlebte, hat er einmal Claus Groth erzählt: „Einst hatte ich ihm zum Studium ein Klavierstück von C. M. von Weber gegeben und genau mit ihm durchgenommen, als er nach einer Woche . . . wiederkam und mir die Sonate so tadellos und meiner Intention gemäß vortrug, daß ich ihn dafür lobte. Da sagte er: ‚Ich habe sie mir noch nach einer andern Ansicht eingeübt‘ und spielte sie mit Verlegung der Melodie in die Unterstimme.“

Die ideale Lebens- und Kunstauffassung Marxsens ist auf Brahms' Entwicklung von nicht hoch genug einzuschätzendem Einfluß gewesen. Von Anfang an wurde der junge Brahms durch das Vorbild seines Lehrers für das Ethos in der Musik, für das klassische Ideal in der Kunst gewonnen. Schon seine ersten Kompositionen zeigen das mit voller Deutlichkeit. Die Grundlinien seines menschlichen und künstlerischen Charakters sind schon in der musikalischen Schul- und Lehrzeit bei Marxsen gezogen. Dazu stimmt, daß Marxsen ihn so früh wie möglich in Bach, Beethoven, Weber usw. einführte. Das war zur Zeit des Vormärz und seiner verflachten

Virtuosenperiode, da die Thalberg, Paganini, Charles Mayer, die Herz und Hünten, Kalkbrenner, Döhler und Rosenhain in Konzertsaal und Haus die führende Rolle spielten, etwas ganz Außergewöhnliches. Nicht wie in der modernen Zeit konservatorischer Massenerziehung bildeten Bach, Beethoven und die Wiener Klassiker das Alte und Neue Testament im Lehrplan des lernbegierigen Kunstjüngers. Brahms hat später sicherlich immer klarer eingesehen, welche entscheidende Richtung seiner im edelsten Sinne „nachklassischen" Kunst dieser tüchtige bescheidene Lehrer gegeben hat. Die Widmung seines zweiten Klavierkonzerts in B-dur, eines seiner größten und eigensten Werke, an Eduard Marxsen, „dem treuen Freunde und Lehrer", und der heimliche Druck und Verlag von Marxsens 100 Veränderungen über ein Volkslied — eines Versuches, die verschiedenen Taktarten und Rhythmen in einem Tonstück zu vereinigen — durch Simrock auf seine Anregung zeigen, daß er seinem alten Lehrer zeitlebens die herzlichste und dankbarste Zuneigung bewahrte.

Und er hatte Grund genug dazu, denn Marxsen gebührt das unvergängliche Verdienst, daß er dem jungen Brahms ein strenger und gediegener, aber niemals ein reaktionärer und pedantischer musikalischer „Schulmeister" gewesen ist. In der Wiener nachklassischen Schule an klassischen Idealen gebildet, mit Schubert bereits weniger, mit den romantischen Meistern Schumann und Chopin wenig vertraut, war er der rechte und berufene Lehrer für ein großes und in die Zukunft weisendes Talent gerade durch seine Toleranz. Er haßte jede künstlerische Gleichmacherei, jeden künstlerischen Zwang und ließ ein so großes und persönlich geprägtes Talent wie das des kleinen Brahms nicht gesetz- und regellos, doch frei und ungehemmt durch Buchstabengesetze und tote theoretische Regeln sich entfalten. Und noch ein anderes schenkte er durch seinen Unterricht dem jungen, genial beanlagten Schüler: den Respekt vor der strengen norddeutschen Kunstauffassung in der Musik. Sie ist durchaus zeichnerisch, nicht farbig, kontrapunktisch, polyphon, nicht homophon. Nennen wir heute Brahms den größten Klassizisten, den bedeutendsten nachklassischen Meister in der Musik des 19. Jahrhunderts, so bekennen wir damit zugleich unwillkürlich, daß Kunst von Können kommt, und daß dieses uns in den Werken der großen

vorklassischen und klassischen Meister am reinsten und vollendetsten verkörpert erscheint. Zu dieser Lebens- und Kunstauffassung hat beim jungen Brahms unser Eduard Marxsen den unverrückbar festen Grund gelegt, und das wollen wir dem so weich, schwärmerisch und glattgescheitelt wie alle Männer des Biedermeier und Vormärz in die Welt schauenden trefflichen Künstler niemals vergessen!

Auch während der Lehrzeit bei Marxsen ging der Kampf des Knaben Brahms mit den täglichen Sorgen des Lebensunterhalts fort. In seinen letzten Lebensjahren gesteht Brahms: „Sehen Sie, ich habe seit meinem zwölften Jahre Stunden gegeben, und Sie werden mir gewiß glauben, daß dem jungen Buben kaum Schüler anvertraut wurden, die ihm besondere Freude machen konnten. Und ich habe es doch ganz gut vertragen; ja, ich möchte diese Zeit der Dürftigkeit um keinen Preis in meinem Leben missen, denn ich bin überzeugt, sie hat mir wohlgetan und war zu meiner Entwicklung nötig.“ Unser junger Lehrer und Schüler fand aber, wie Gustav Frenssen von Jörn Uhl sagte, in den Tagen der Not immer „Menschen, die ihm halfen“. Den Vierzehnjährigen nimmt ein Bekannter seines Vaters, der Papiermühlenbesitzer Adolf Giesemann, zu sich aufs Land nach Winsen an der Luhe in der Lüneburger Heide (zwischen Hamburg und Lüneburg), damit er sich mal ordentlich „auslüftet“. Dafür gibt er seinem Töchterchen, Giesemanns Lieschen, Klavierunterricht. Aber Johannes erholte sich nun einmal auch anders wie andere Menschen: er leitet hier den Winsener Männergesangverein, komponiert für ihn einige Männerchöre, studiert fleißig weiter und fährt allwöchentlich nach Altona zu Marxsen in die Unterrichtsstunde.

Die ersten Schritte in die Öffentlichkeit unternimmt der junge Brahms als Pianist. Schon der zehnjährige Cossel-Schüler debütierte, wie wir sehen, als Klavierspieler. „Das erste selbst arrangierte Konzert gab Brahms,“ so schreibt Marxsen wieder an La Mara, „im vierzehnten Jahre. Das Programm brachte außer Bach, Beethoven und Mendelssohn auch eine Nummer eigener Komposition: allerliebste Variationen über ein Volkslied, deren eine aus einem höchst gelungen ausgeführten Kanon bestand.“

Über das, was Brahms in seinen beiden einzigen eigenen Konzerten am 21. September 1848 und 14. April 1849 im Saale des Herrn

Honnef (Alter Rabe) vor dem Dammtor, und was er in andern, wieder nach Marxsen „teils mit Solovorträgen, teils mit Begleitung zu Gesang usw.“ unterstützten Konzerten gespielt hat, herrscht eine heillose Verwirrung. Fest steht jedenfalls soviel, daß der junge Brahms inmitten eines flachen Meeres von Trivialität und eleganter modischer Konzertmusik, wie sie für Klavier etwa die Thalbergschen und Döhlerschen Opernfantasien, die Herzschen und Mayerschen Etüden, für Gesang, Horn und Flöte etwa die Arien und Variationen von Donizetti, Mollenhauer u. a. repräsentierten, ein paar einsame und „unzugängliche“ Felsen aufzurichten den Mut hat: eine Fuge von Johann Sebastian Bach und Beethovens Waldstein-Sonate. Auch seinem alten Lehrer Marxsen vergißt er nicht (Serenade für die linke Hand); als Komponist opfert auch er zunächst noch dem Zeitgeschmack mit einer, als Zeichen „ungewöhnlichen Talents“ ehrenvoll aufgenommenen Fantasie über einen beliebten Walzer für Klavier. Man wird seine kleinen Durchbruchsversuche der musikalischen Zeitmode nicht überschätzen und sie noch zum guten Teil auf Marxsens Initiative schieben dürfen; immerhin künden sie die frühe Abkehr vom flachen Zeitgeschmack bei Brahms schon einigermaßen deutlich an.

„In den letzten paar Jahren vor seinem Weggang von Hamburg,“ berichtet wieder Marxsen der La Mara, „trat er aber nicht öffentlich auf, weil mir die Zeit zu kostbar erschien; denn dergleichen Intermezzi stören das Studium manchmal sehr bedeutend. Übrigens hat die Presse sich immer sehr anerkennenswert ausgesprochen über jene ersten Versuche.“

Desto mehr wird der Knabe Brahms durch Marxsen an dem regen Hamburger Musikleben der vierziger Jahre als junger kunstbegeisterter Zuhörer sich beteiligt haben. Friedrich Wilhelm Grund (1791—1874), Hamburgs bedeutendster Musiker vor und mit Marxsen der „Biedermeierzeit“, dirigierte die Chorkonzerte der von ihm begründeten Singakademie und die Orchesterkonzerte der Philharmonischen Gesellschaft; Karl Voigt leitete den 1843 von ihm begründeten Cäcilienverein, Otten die von ihm im gleichen Jahre ins Leben gerufenen Orchesterkonzerte der Musikalischen Gesellschaft. Die Karfreitagskonzerte im Stadttheater erwarben sich seit 1843 großen Ruf. Hektor Berlioz dirigierte hier auf seiner großen Kunstreise durch Deutschland; abermals im gleichen Jahre, sein Re-

quiem. Die Kammermusik wurde in Quartett- und Triosoireen durch Haffner, Goldschmidt und von Königslöw eifrig gepflegt. Berühmte Künstler kamen und gingen: Liszt, Thalberg, Dreyschock, Litolff (Klavier), Ernst, David, Joachim, Vieuxtemps, der norwegische Paganini Ole Bull (Violine), die schwedische Nachtigall Jenny Lind, die Sontag (Gesang) und viele andere.

An mehr als vorübergehende Erfolge war bei Brahms' ersten Hamburger Konzerten trotz guter Kritiken nicht zu denken. Die Gründe lagen einmal in den politischen Revolutionswirren von 1848, die den Sinn der großen Menge ganz von der Kunst ablenkten, und dann vor allem in Brahms' künstlerischer Eigenart und Stellung zum musikalischen Geschmack und den üblichen Konzertprogrammen seiner Zeit. Hatte er auch in diesen ersten eigenen Konzerten dem auf oberflächliche Tonklingelei, sentimentale Gefühlsschwärmerei, „Perlenregen" und Virtuosenfeuerwerk gerichteten Zeitgeschmack Opfer bringen müssen, so sah er doch schon damals klar ein, daß sein Talent und seine Richtung als Schaffender ihm Wiederholungen solcher notgedrungener Konzessionen nicht mehr erlaubten: Brahms hat niemals wieder ein eigenes Konzert gegeben.

So ging die tägliche Lebens- und Kunstfron einstweilen weiter. Brahms gab Klavierstunden für eine Mark, spielte zum Tanz, machte hinter den Kulissen des Stadttheaters Zwischenaktsmusik oder begleitete die Virtuosen auf der Bühne. Er handwerkerte auf Bestellung in Transkriptionen und Arrangements für Verleger, die er, waren es Arrangements, als G. W. Marks, waren es eigne freie Kompositionen, als Karl Würth zeichnete. Bei alledem fand er noch Zeit, sich in unermüdlichen Studien weiterzubilden und neben rund hundertfünfzig Walzerphantasien in der Art der 1849 in seinem eigenen Konzert gespielten und „erfolgreichen" gar noch allerlei Ernsthaftes, z. B. ein Duo für Cello und Klavier und ein Klaviertrio, die am 5. Juli 1851 in einem Privatkonzert zur Silberhochzeit des Ehepaares Schröder aufgeführt wurden, zu komponieren! Dazu kamen die mächtigen musikalischen Anregungen in diesen Jugendjahren eines — um Brahms' eigenes Wort zu Joachim zu brauchen — „recht chaotischen Schwärmens", die jene, Hamburg besuchenden großen Künstler dem Jüngling boten. Bezeichnenderweise zog ihn schon damals die Klassik gewaltig an, und die Romantik stieß ihn in ihrem

größten Meister zunächst zurück: der tiefste musikalische Eindruck war der Vortrag von Beethovens Violinkonzert durch den jungen Joseph Joachim, dem Brahms in einem Philharmonischen Konzert am 11. März 1848 als sein „gewiß begeistertster Zuhörer" beiwohnte, und den ersten brennenden Schmerz der Nichtachtung fügte ihm, gewiß unbeabsichtigt, der von ihm später hoch verehrte romantische Meister Robert Schumann zu, als er dem jungen angehenden Komponisten seine, ihm 1850 ins Hotel geschickten Manuskripte uneröffnet wieder zurückstellen ließ.

Brahms hat eine, nur durch innige Elternliebe in ihrer Härte und leidensvollen Schwere erträglich gemachte Kindheit und Jugend verlebt; aber er hat doch, wie Albert Dietrich später von dem Zwanzigjährigen sagt, „in dieser Schule viel gelernt und seinen Charakter befestigt". „So schwer wie ich, hat es nicht leicht jemand gehabt", gestand er als Fünfundfünfzigjähriger seinem einzigen persönlichen Schüler Gustav Jenner in Wien. Fast schien es nun, als ob Brahms' Lebensschiff, wie das des jungen Hebbel, im Schlick und Sand gemeiner Not des Lebens stecken bleiben sollte. Da kam das Jahr 1849 und mit ihm ein ganz unbekannter und unerwarteter Retter.

WANDERJAHRE

Die erste Kunstreise

Im Jahre 1849 erschien mit anderen politischen Flüchtlingen und Teilnehmern am Aufstande der ungarische Violinvirtuose jüdischer Abstammung Eduard Reményi (Hoffmann) in Hamburg. Der Boden war gut vorbereitet. In Altona lagen damals Abteilungen ungarischer Regimenter zum Eingreifen gegen Dänemark bereit, und Reményi mag gute Beziehungen zu einzelnen ihrer Offiziere gehabt haben. Wie er vorgab, sollte es nach Amerika gehen. Man interessierte sich aber in Hamburg dermaßen für den jungen politischen Märtyrer und temperamentvollen Pußtasohn, daß man in hellen Scharen in sein „Abschiedskonzert" strömte, in dem er, mit dem jungen Brahms am Klavier, durch den „phantastischen Vortrag

heimatlicher Tänze“ alles elektrisierte. Die Kasse fiel so glänzend aus, daß Reményi Amerika zunächst einmal Amerika sein ließ und den ihm günstigen Hamburger Boden gründlicher zu beackern beschloß. So blieb er nach der Abfahrt seiner Landsleute bis 1851 in Hamburg, scheint dann ein Jahr wirklich drüben gewesen zu sein und kehrte über Paris bereits im Winter 1852 zu 1853 nach Hamburg zurück. Ein zweites Konzert hatte den gleichen außerordentlichen Erfolg wie das erste. Den jungen Brahms blendete die Romantik in Reményis zigeunerisch unstetem Künstlerleben. Er bot sich ihm als Begleiter an. Reményi, der sein außerordentliches Talent sofort erkannt hatte, schlug ein, verpflichtete ihn für eine improvisierte Konzertreise durch Hannover (Winsen, Lüneburg, Celle) und wollte ihn dann zu Joseph Joachim führen, den er auf dem Wiener Konservatorium kennengelernt hatte. Am 19. April ging die Kunstreise los; aus drei Konzerten mit gleichem Programm (u. a. Beethovens Violinsonate in c-moll op. 30) wurden sieben und immer erneuerte Kämpfe mit schauderhaften Flügeln und entsetzlich verstimmten Klavieren. „Brahms' Gedächtnis“, schreibt Marxsen an La Mara, „ist so erstaunlich, daß es ihm gar nicht einfiel, auf Konzertreisen Noten mitzunehmen. Beethoven und Bach nebst einer großen Anzahl der modernen Konzertpiecen von Thalberg, Liszt, Mendelssohn u. a. waren seinem Gedächtnis fest einverleibt, als er als zwanzigjähriger Jüngling seine erste Reise in die Welt antrat“. Dieses enorme, in späteren Jahren auch von seinen Zürcher Freunden staunend bestätigte Gedächtnis, diese seltene Geistesgegenwart konnte er gleich in Celle beweisen: hier mußte, wie La Mara zu erzählen weiß, der Stimmung oder richtiger Verstimmung des Klaviers wegen obbesagte c-moll-Sonate von ihm „auswendig“ nach cis-moll transponiert werden; eine kleine Vorstudie zu dem Kunststück, das er sich dann nach Dr. Schubrings Mitteilung in der Allgemeinen musikalischen Zeitung von 1868 in Göttingen mit Joachim leistete: Beethovens Kreutzer-Sonate wegen zu tiefer Stimmung des Klaviers von a nach ais zu transponieren! Auch sonst verlief diese erste Kunstreise recht romantisch; ja, eine nächtliche Serenade, die unser Johannes mit dem über Themen aus den „Puritanern“ auf der Geige phantasierenden Reményi und einigen Studenten einer adligen kunstbegeisterten Dame bei Mondschein in Hildesheim brachte und

den glänzenden Besuch des zweiten Konzerts zur Folge hatte, war, wenn nicht der reine Spitzweg, so doch mindestens „der reine Eichendorff“.

Dem ungarischen Geiger Eduard Reményi hat Franz Liszt in seinem Buche „Die Zigeuner“ ein Denkmal gesetzt. Er war einer der glänzendsten Violinvirtuosen seines Vaterlandes. Ein Schüler des Wiener Konservatoriums, hatte er sich in den letzten Jahren vor seinem Zusammentreffen mit Brahms zu einem ausgezeichneten Geiger entwickelt und stand nun, dreiundzwanzigjährig, auf der Höhe seines Virtuosenruhms. Sein Name ist mit Liszts Leben und Kampf um die Anerkennung als Komponist eng verwachsen. Liszt dankte ihm dafür durch die Widmung des Violinsolo im Benedictus seiner Krönungsmesse und half ihm in seinen politischen und künstlerischen Kämpfen sein Leben lang mit der durch keinerlei Enttäuschungen in seinem Glauben an die Menschen verminderten Güte und Uneigennützigkeit seines großen und edlen Herzens. Er verschaffte dem Unsteten eine gute Anstellung als Soloviolinist der Kgl. Kapelle und Hofviolinist der Königin Viktoria in London. Im Jahre 1875 ließ sich Reményi dann in Paris nieder, um von dort seine großen Tourneen über die ganze Welt zu unternehmen; auf einer solchen ist er 1898 in San Francisco (Kalifornien) gestorben.

Reményi gebührt das Verdienst, die erste Begegnung von Joachim und Brahms in Hannover herbeigeführt und damit den Grundstein nicht nur zu einer lebenslangen treuen und innigen Freundschaft, sondern auch zu einem festen künstlerischen Bund zweier, den gleichen klassischen Idealen in der Kunst ergebener großer Persönlichkeiten gelegt zu haben. Joachim hatte in Geschichte und Philosophie an der Universität Göttingen bei Waitz und Ritter hospitiert, doch als der zwei Jahre jüngere Brahms das erstemal mit dem nun Zweiundzwanzigjährigen in Hannover zusammentraf, war der junge Joachim schon ein berühmter Künstler. Die künstlerischen Feuertaufen im Leipziger Gewandhaus, im Londoner Krystallpalast hatte der hochbegabte junge Deutsch-Ungar und Schützling Mendelssohns bereits glänzend bestanden. Er hatte als Konzertmeister der Hofkapelle auch Liszt und dem Lisztschen Kreise in Weimar einige Jahre nahegestanden, war aber wohl schon damals dem neudeutschen Geiste mehr und mehr entfremdet. Nun wirkte er seit 1853 als

Konzertmeister der Königlichen Kapelle in der vornehmen Residenzstadt des kunstsinnigen Königs von Hannover und mußte mit Recht im jungen Brahms den kommenden großen schöpferischen Propheten seiner klassischen Kunstanschauungen sehen.

Die erste Begegnung Joachims mit Brahms fand in Joachims Wohnung in Hannover statt. Der Eindruck des jungen Brahms auf ihn glich menschlich und künstlerisch einer Offenbarung. Menschlich entzückte ihn des jungen Johannes' „Natur, wie sie nur in der verborgensten Zurückgezogenheit sich in vollster Reine entwickeln konnte; rein wie Demant, weich wie Schnee". Künstlerisch entdeckte er in seinem Spiel sofort „das intensive Feuer, jene, ich möchte sagen, fatalistische Energie und Präzision des Rhythmus, welche den Künstler prophezeien, und seine Kompositionen", gesteht er, „zeigen schon jetzt so viel Bedeutendes, wie ich es bis jetzt noch bei keinem Kunstjünger seines Alters getroffen". Noch bei der Enthüllung des Brahms-Denkmals in Meiningen am 7. Oktober 1899 gedachte Joachim ganz besonders des tief ergreifenden Eindrucks, den Brahms' heute allbekanntes Lied „O versenk' dein Leid, mein Kind" ("Liebestreu" aus op. 3) damals in Hannover auf ihn gemacht hatte, mit den Worten: „Nie in meinem Künstlerleben war ich von freudigerem Staunen übermannt worden, als da mir der fast schüchtern aussehende blonde Begleiter meines Landsmannes mit edlem, verklärtem Antlitz seine Sonatensätze von ganz ungeahnter Originalität und Kraft vorspielte. Wie eine Offenbarung faßte es mich, als das Lied ‚O versenk' dein Leid' damals schon mir entgegenklang. Dazu ein Klavierspiel, so zart, so phantasievoll, so frei, so feurig, daß es mich ganz in seinem Banne hielt." Außer diesem Lied und andren Gesängen hatte „Johannes Kreisler junior" — so nannte er sich nach romantischer Art auf den Manuskripten — ihm eine Sonate für Violine, ein Streichquartett, die Klaviersonaten in C-dur und fis-moll und das es-moll-Scherzo für Klavier vorgelegt.

Joachim sah sofort, daß für seinen neuen jungen Freund nach Trennung von seinem ungleichen Kunstgenossen etwas Durchgreifendes geschehen müsse, um seinem begnadeten Talent die gebührende Förderung und Anerkennung zu verschaffen: er empfahl ihn seinem Herrscher, dem kunstsinnigen König von Hannover; der ließ ihn

mit Reményi in einem Hofkonzert spielen und nannte ihn den „kleinen Beethoven". Dann machte er vor allem Franz Liszt auf ihn aufmerksam, hielt auch schon ernsthafte Besprechungen mit Brahms ab, in welcher Reihenfolge er seine ersten Werke veröffentlichen sollte.

Dieser verlebte nun mit dem neuen berühmten Freunde noch einige musikfreudige Tage in Hannover und merkte wohl kaum etwas von der drohenden Wetterwolke, die sich über Reményi und ihm zusammenzog: der Polizeipräsident Wermuth witterte demagogisches Unheil durch den wilden Ungarn und suchte ihn mit seinem jungen deutschen Begleiter schleunigst über die Landesgrenzen nach Bückeburg abzuschieben. Nur der Fürsprache des damals in Hannover weilenden Pianisten und Klavierpädagogen Heinrich Ehrlich dankten es die beiden Künstler, daß die Order widerrufen wurde, und sie ihren Weg an den Weimarer Musenhof unangefochten fortsetzen konnten.

Für den Komponisten Brahms hat Reményi entschiedene Bedeutung: er wird seinen jungen norddeutschen Partner gewiß schon früh auf die ungarische Volksmusik hingewiesen und so wahrscheinlich den ersten Keim und die erste Anregung zu den später von ihm gesetzten Ungarischen Tänzen für Klavier und zu manchem feurig magyarisierenden Finale seiner Kammermusikwerke in seine Seele Seele gesenkt haben.

Weimar

Auf sechs Wochen war der Aufenthalt Brahms' und Reményis auf der Weimarer Altenburg berechnet. Brahms, ob auch wohl kein junger Parsifal mehr, der in den sinnbetörenden Gärten zahlloser schöner Blumenmädchen — ich meine tastenstürmender oder tastenstreichelnder Schülerinnen des Meisters und musikalischen Zauberers Klingsor-Liszt — Gefahr an Leib und Seele laufen konnte, empfand in seiner, auch solchen Märchenerscheinungen mit der realen und kühlen Besonnenheit des Niederdeutschen gegenüberstehenden unbedingten Ehrlichkeit gegen sich selbst und in seiner strengen Kritik, die er an seine und andrer Werke von Jugend auf anzulegen gewohnt war,

daß hier seines Bleibens über kurz oder lang nicht mehr sein könne, daß es mit der Zeit zum inneren und äußeren Bruch mit Liszt und der „neudeutschen Zukunfftsmusik“ kömmen müsse. Und zwar aus Gründen künstlerischer Ideale und Überzeugungen, die sich in diesen gärenden Entwicklungsjahren des jünglingshaften Sturmes und Dranges immer mehr in ihm festigten.

Vorläufig wurde ihm dieser Bruch schwer genug gemacht. Liszt empfing den jungen Hamburger, der ins Palais der Fürstin Wittgenstein einquartiert wurde, mit all der hochherzigen Hilfsbereitschaft, menschlichen und künstlerischen Anteilnahme und leicht entzündlichen Begeisterungsfähigkeit, deren er und, bis auf den heutigen Tag in unserer auch in der Kunst geschäftstüchtig, selbstisch und eitel gewordenen Zeit, nur er in solchem überströmend herzlichen und freundlichem Maße fähig war. Liszt setzte sich an den Flügel und spielte das große es-moll-Scherzo op. 4 aus einer höchst unleserlichen Handschrift mit verblüffender Sicherheit und vollendeter Beherrschung des schon hier durch und durch persönlichen, neuen und widerhaarigen Klaviersatzes vom Blatt und wiederholte es entzückt noch zweimal. Es folgte die erste und zweite Klaviersonate in C-dur (op. 1) und fis-moll (op. 2) und eine — verlorengegangene — Sonate für Violine und Klavier. Liszt war ehrlich begeistert! Das scheint zunächst überraschend, gewinnt aber dann volle Wahrscheinlichkeit, wenn man sich an den Charakter gerade dieser Brahmsschen Jugendwerke erinnert. Wenn irgendwo, so kann man in ihnen von einem gewissen genialen Sturm und Drang beim jungen Brahms reden. Das es-moll-Scherzo wie die C-dur- und fis-moll-Sonate sind eminent romantische, gärende und brausende echte Jünglingswerke. Die Flut einer bunt und reich bewegten Phantasie überströmt in echt romantischer Art alle Dämme und Deiche der Form; die Fülle der Bilder und Gesichte aus Sage, Märchen und Geschichte in den Sonaten, der wilde und krause, an Schumann wie an E. T. A. Hoffmann gleichermaßen genährte, rauhe und unwirsche Humor des Scherzo, die herbe, gesunde und gedrungene Kraft, die sich in beidem aussprach und mit Schumann einen neuen jungen „Beethovener“ verhieß — all das mußte auf Liszt ins Innerste treffen. Hier glaubte er nach diesen Proben einen wunderbar begabten Jünger seiner geistig und künstlerisch, inhaltlich und formal freiheitlichen,

phantastisch-neuromantischen, „neudeutschen“ Ideale heranreifen zu sehen, ja ihn bereits gefunden zu haben. Er sorgte in seiner Güte dafür, daß Brahms bald die Bekanntschaft und Freundschaft seiner Getreuen machte.

Insbesondere scheint Brahms dem prächtigen „Peterl“ und Dichterkomponisten Peter Cornelius, der dem deutschen Volke die sinnigen Weihnachts- und Brautlieder schenkte, und dem vielfach aus Not so vielgewandten und eklektischen Joachim Raff, dem gleich Joseph Rheinberger von Hans von Bülow so liebevoll Überschätzten, nahe getreten zu sein. Allzuviel innere Anregung und Gelegenheit zu eigener Klärung und Weiterentwicklung werden sie ihm kaum gegeben haben. Sie waren voneinander zu verschieden und, mit Ausnahme von Cornelius, zu sehr „Nur-Musiker“, Menschen und Künstler ihrer Zeit, als daß sie die in jenen Jahrzehnten ohnehin nicht starke geistige Brücke zueinander hätte finden können. Raff entdeckte denn auch gleich als echter „Musikant“ und Reminiszenzenjäger, daß die Form und Anlage des es-moll-Scherzo mit der der großen Chopinschen Scherzi für Klavier bedeutende Ähnlichkeit zeige, worauf Brahms nur versichern konnte, daß er die Scherzi des polnischen Meisters überhaupt nicht kenne. Das war volle Wahrheit, denn noch im November 1853 schreibt Albert Dietrich von Düsseldorf aus an Ernst Naumann in Leipzig: „Das Wunderbarste an Brahms ist, daß er, in gänzlicher Einsamkeit in Hamburg lebend, bis vor ganz kurzer Zeit noch nichts von Schumann, Chopin und anderen kennengelernt hatte, und trotzdem ist das Terrain, welches die Neueren betreten, ihm ein ganz heimatlicher Boden; ja Kompositionen aus früher Kindheit steigen bereits in recht hohe Regionen“.

Mittlerweile lebte sich Liszt immer mehr in diese ersten, in ihrer im Schumann-Hoffmannschen Sinne erzromantisch-phantastischen Grundrichtung, in ihrer unbekümmerten Jugendfrische und ihrem an den freien Stil der Klaviersonaten des letzten Beethoven unmittelbar anknüpfenden Charakter so großartigen und genialen, an echt dämonischen Zügen reichen Klavierdichtungen hinein, und, wie es seine neid- und selbstlose Art war, zögerte er nicht mit den wärmsten und bewunderndsten Lobpreisungen gegen seine Freunde. Bülow bekam einen enthusiastischen Brief über die C-dur-Sonate.

Und trotz allem erging es Brahms auf der Weimarer Altenburg wie meinem Vater und so manchem anderen Künstler, den die persönliche Kenntnis des Schwachen in Liszts Schaffen bedenklich und in seinen neudeutschen Idealen schwankend machte, zumal, wenn, wie bei solchen Männern, eine klassische Erziehung in der Musik hinzukam. Brahms war zwar als Pianist von Liszts „unvergleichlichem Klavierspiel" aufs höchste entzückt, aber als Komponist fühlte er bald und ward sich darüber in seiner unerbittlichen Selbstkritik, seinem schon damals völlig gefestigten Charakter, seinem scharfen Kunstverstand und überlegenen Geist sofort ganz bewußt darüber klar, daß sein Weg einem anderen Ziele zustrebe als der Liszts und der Neudeutschen. Auch mag das leise rhetorische und posierende Element, die ganze üppige und äußerliche „Aufmachung" des Weimarer Hof- und Kunstlagers um Liszt, die schmeichlerische und oft genug heuchlerische und servile Vergötterung, die mit dem Meister getrieben wurde, auf ihn, den einfachen und wahrhaftigen Norddeutschen, der alles, nur nicht sich und andere belügen konnte, abstoßend gewirkt haben.

Er war sich darüber klar geworden, daß ein Ende gemacht werden müsse. Es kam leichter und schneller, als der Zögernde sich wünschen konnte. Wir verdanken dem Engländer William Mason die nähere Kunde: Liszt spielte einmal seine grandiose h-moll-Sonate, dieselbe, die Schumann mit steigendem Entsetzen erfüllt hatte. Als Liszt bei einer besonders schönen Stelle sich umwendet und von Brahms die gleiche liebevolle künstlerische Zustimmung erwartet, wie er sie dessen Werken entgegengebracht hat, findet er, wie man erzählt, den jungen Hamburger sanft in seinem Stuhl entschlummert. Er bricht ab und verläßt das Zimmer.

Damit beginnt Brahms Liszt auch äußerlich zu verlieren. Die vollendete weltmännische Höflichkeit Liszts verhindert natürlich den offenen Bruch. Aber Liszt mußte nicht der allumschmeichelte und allverwöhnte Meister sein, um nicht sofort das Vertrauen in eine unbedingte Gefolgschaft seines jungen Schützlings erschüttert zu sehen. Man wird kühl und verbindlich gegeneinander; den schwachen Funken der menschlichen Zuneigung und künstlerischen Hochschätzung, der noch unter der Asche begrabener Hoffnungen bei Liszt für Brahms glimmte, erstickte dieser später selbst durch

Unterzeichnung des unglückseligen Kampfmanifestes gegen die Neudeutschen. Brahms sieht, daß seines Bleibens nun nicht wohl länger auf der Altenburg sein kann und verschwindet nach etwa zwei Wochen sang- und klanglos aus Weimar.

„Neue Bahnen"

Reményi bleibt zunächst bei seinem Meister in Weimar. Sein Name taucht nur noch einmal wieder im zweiten, Brahms' Schaffen gewidmeten Teile dieses Buches, und diesmal leider nicht von der angenehmsten Seite, auf: als Brahms die beiden Hefte mit zehn, von ihm meisterlich gesetzten ungarischen Tänzen für Klavier zu vier Händen veröffentlicht, sind es namentlich Reményi und Kéler-Béla (Alb. Keller), die den Meister des geistigen Diebstahls bezichtigen, statt ihm dankbar zu sein, daß er den Komponisten dieser Tänze durch seine Bearbeitungen die Unsterblichkeit gesichert hat.

Brahms wird von Joachim, der sich in Hannover seiner Devise getreu „frei, aber einsam" langweilte, zum Sommer herzlich nach Göttingen eingeladen; Brahms folgt seinem Rufe. Hier verlebt er nun zwei Monate seine frohe „Studentenzeit". Man spielt gemeinsam Kammermusik bei Musikdirektor Wehner, hört Vorlesungen, veranstaltet ein „Konzert der Studierenden", kneipt wacker mit den „Sachsen", und Brahms singt fleißig die schönen Studentenlieder mit, die er sich teilweise notiert und für seine eigene spätere musikalische Huldigung an das deutsche Studentenleben, die Akademische Festouvertüre, wohl bewahrt. Manche wertvolle Freundschaft spinnt sich hier dem treuen Niederdeutschen an, so die mit dem damaligen jungen Studenten Philipp Spitta. Er rät ihm mit den charakteristischen Worten „Sehen Sie, komponieren kann ich auch! Aber wenn jemand so gescheit ist und so viel gelernt hat, wie Sie, müßte es doch eine Passion sein, sich mit Musikforschung zu befassen", sich ganz auf das Studium der Musikgeschichte zu beschränken. Das ist schon ganz der bis zur Rücksichtslosigkeit gegen sich und andere ehrliche und offene Brahms, der die großen alten Meister der Tonkunst wie kein anderer moderner deutscher

Komponist sein Leben lang studiert, geliebt und aus ihnen gelernt hat! Spitta hat seinen Rat befolgt, ist einer unserer größten Musikgelehrten geworden und hat mit seinen großen Kollegen Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann das Bedeutendste, Feinste und Tiefgründigste über Brahms gesagt.

Es mag äußerlich an der niederdeutschen Wander- und Reiselust liegen, die Brahms sein Leben lang beherrschte, es mag in seiner niederdeutschen Freude an großer, mindestens romantischer Natur begründet sein, daß der junge Komponist sich schließlich von Göttingen losmachte und auf Joachims Rat an den Rhein zog. Aber der kluge Joachim sah tiefer und weiter: hier galt es, den klassischen Idealen in der Musik einen das Höchste versprechenden und nunmehr gegen alle neudeutschen Sirenen durch Abschreckung gefeiten Jünger dadurch zu erhalten, daß man ihn dem größten „Beethovener" unter den Romantikern, Robert Schumann, und seinem Kreise zuführte.

Die wunderbare, weiche und romantische Poesie des Rheins wird auf den ernsten Norddeutschen gewiß ganz anders, wie etwa auf den jungen Eichendorff, doch sicherlich gleichfalls erwärmend, beglückend und wohl auch leichter und fröhlicher stimmend gewirkt haben. Zum mindesten war er in seinem frischen Jünglingsalter noch nicht so „genußunfähig und verdrußsüchtig" wie sein großer Landsmann, der gereifte Hebbel, dem sich die Herrlichkeiten des Rheins erst in einem seiner letzten Lebensjahre, 1857, auf einer großen Reise durch ganz Deutschland erschlossen. Brahms wohnt im gastfreien Hause der hochmusikalischen Familie Deichmann in Mehlem, dicht bei Bonn, macht mit den drei jungen Söhnen eine Wanderfahrt den Rhein und seine schönsten Seitentäler (Ahr, Lahn) hinauf und weiß Freund Joachim von dem „himmlischen Aufenthalt" und den „herrlichen Menschen" Deichmanns in überströmendem Entzücken und im instinktiven Gefühl des bürgerlichen Geborgenseins in einer hochgebildeten Familie nach unsteter und oft bohememäßiger Künstlerwanderfahrt nicht genug vorzuschwärmen. Er lernt bald Franz Wüllner, den Cellisten Reimers und den späteren und leider in manchem so merkwürdig und empfindlich gegen seinen teuren erwählten Meister im reaktionär-hausbackenen Sinne voreingenommenen Schumann-Biographen, den „köstlichen" Herrn Wilhelm

Joseph von Wasielewski, kennen. Der damals etwa dreißigjährige Wasielewski mag dem jungen Brahms so viel musikalische Schumanniana gezeigt haben, daß diesem der Besuch bei Schumann nun auch innerlich nicht nur eine unabweisbare Pflicht, sondern auch ein liebes Bedürfnis wurde. Vorher wird er das wohl kaum in dem Maße gewesen sein. Einmal waren für ihn Marxsens Klassizismus und Schumanns Romantik zwei kaum miteinander vereinbare Begriffe; dann hatte er die schwere Enttäuschung und sicherlich unbeabsichtigte Kränkung noch nicht vergessen, die für ihn in der Zurücksendung jenes uneröffneten Kompositionspaketes durch den überbeschäftigten Schumann in Hamburg lag. Und dann wollte er ja auch selbst nach Leipzig, dort sich möglichst viel Arbeiten verschaffen und sie im Winter still und fleißig in Hannover ausführen. Aber das Entzücken und die Begeisterung des neuen rheinischen Freundeskreises für seine Kompositionen — es waren die gleichen, mit denen er Joachim gewann: erste und zweite Klaviersonate, Scherzo op. 4, Lieder op. 3 — und Wasielewskis eindringliches Zureden ließ den Zögernden schließlich den festen Entschluß fassen, Joachims Empfehlung persönlich bei Schumann in Düsseldorf abzugeben.

Am 30. September dieses Schicksalsjahres 1853 tritt unser junger Hamburger in Düsseldorf zum ersten Male vor Robert Schumann. In Düsseldorf lernt er eine der schönsten und gartenartigsten deutschen Städte am Niederrhein kennen, die durch Heine und Immermann, Mendelssohn und Schumann, die Altmeister der damals weltberühmten Düsseldorfer Malerschule für immer den Ruhm einer hervorragenden deutschen Literatur-, Kunst und Musikstadt hat. Hier lebte Schumann seit Anfang September 1850, als er von Dresden aus als städtischer Musikdirektor an den Niederrhein berufen war. Die drei Düsseldorfer Jahre hatten ihn seelisch schrecklich verändert: die Vorboten der unheilbaren geistigen Erkrankung, deren erstes furchtbares äußeres Symptom der Selbstmordversuch von der Rheinbrücke Ende Februar 1854 wurde, peinigten den Meister immer mehr in Gestalt von schwerer melancholischer Gemütsstimmung, Schlaflosigkeit, Gehörtäuschungen und nervösen Reizungen. Niemals ein berufener Dirigent, war auf die Dauer mit seiner praktischen Tätigkeit in Düsseldorf nicht mehr zu rechnen. In möglichst schonender

Weise hatte der Verwaltungsausschuß der Konzerte Schumann den Vorschlag gemacht, sich bei der Leitung der Konzerte durch Herrn Tausch vertreten zu lassen. Clara hatte in ihrer energischen und sich von vornherein auf den strengen Rechtsstandpunkt stellenden Art den verborgenen Konflikt zum offenen gesteigert und ihren Gatten zur formalen Kündigung des Vertrages getrieben.

Das war Anfang November 1854, also rund ein Jahr nach Brahms' Besuch. Doch schon im Sommer 1852 hatte Schumann sich in seiner Düsseldorfer Stellung so unwohl gefühlt, daß er sich ernstlich mit Übersiedelungsgedanken trug. Sie hatten sich immer mehr auf Wien verdichtet. Mitten in diese unruhige, trübe Zeit und in die Vorbereitungen zu einer großen holländischen Kunstreise traf der erste Besuch unseres jungen Johannes. Er war mit den holländischen Triumphen die letzte große Freude in seinem Leben. Am 30. September meldet ihn zuerst sein Tagebuch: „Herr Brahms aus Hamburg". Am nächsten Tage heißt es: „Brahms zum Besuch (ein Genius)". Und dann: „Viel mit Brahms". Schließlich aber jeden Tag: „Brahms". Der Eindruck von Brahms als Mensch und Künstler wirkte auf ihn, wie uns Wasielewski berichtet hat, „geradezu faszinierend". Er wird nicht müde, seinem Freundeskreise immer wieder mitzuteilen: „Es ist jemand gekommen, von dem werden wir alle Wunderdinge erleben, Johannes Brahms heißt er". Zunächst entzückt ihn der natürliche, bescheidene, reine und liebe Mensch. Er vergleicht ihn in einem Brief an Joachim mit einem „jungen Adler, der so plötzlich und so unvermutet aus den Alpen dahergeflogen nach Düsseldorf" oder mit „einem prächtigen Strome, der, wie der Niagara, am schönsten sich zeigt, wenn er als Wasserfall brausend aus der Höhe herabstürzt, auf seinen Wellen den Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet", und sagt, seiner Sache vollkommen sicher: „Das ist der, der kommen mußte". Ebenso freimütig gesteht er Joachim allerdings — und mir erscheint das zur richtigen Würdigung seines späteren Aufsatzes „Neue Bahnen" über Brahms nicht unwichtig zu sein —, daß er „fürchte, es ist noch zu viel persönliche Zuneigung vorhanden, um die dunkeln und hellen Farben seines Gefieders ganz klar vor Augen zu bringen". Schumann erkannte mit dem blitzartig sicheren Instinkt des bedeutenden schöpferischen

Menschen, daß hier ein Auserwählter heranreife: „Johannes ist der wahre Apostel, der auch Offenbarungen schreiben wird, die viele Pharisäer auch nach Jahrhunderten noch nicht enträtseln werden" (an Joachim). — Kaum hatte Johannes einige Takte am Klavier gespielt, als er ihn unterbrach: „Das muß Clara hören"; und als sie ins Zimmer getreten: „Hier, liebe Clara, sollst du Musik hören, wie du sie noch nie gehört hast. Jetzt fangen Sie das Stück noch einmal an, junger Mann". Und Kreisler junior spielte weiter — vielleicht war es gerade die f-moll-Sonate, die Schumann namentlich wegen ihres schwärmerischen langsamen Satzes so sehr liebte. Schumann stellte — so geht ein artig Märlein — dem jungen, wohl nicht eben mehr zum besten equipierten Freunde in seiner herzensgütigen, schwerblütig-verlegenen Art seine Kasse zur Verfügung, lud ihn zum Mittagessen, ließ ihn, da er in seiner niederdeutschen Blödigkeit nicht erschien, durch Clara nach langem Suchen aus einem gar bescheidenen Gasthause herausholen, und von Stund an war Brahms wie ein Kind im Schumannschen Hause.

Wochen ungetrübter Lebens- und Kunstfreude am Rhein folgten für Brahms, der mit Dietrich „recht selig in der Vorahnung besserer Zeiten und im Genusse der schönen, freien Gegenwart" war. Er wurde in die Familien der Meister der Düsseldorfer Malerschule, bei Lessing, Schirmer, Sohn, Gude u. a., bei Eulers und Lesers eingeführt und erregte überall durch sein Wesen, wie durch sein Spiel die herzlichste Sympathie und Bewunderung. Zum 27. Oktober sollte Joachim nach Düsseldorf kommen und auf dem Niederrheinischen Musikfest Schumanns, ihm gewidmete Phantasie op. 131 unter persönlicher Leitung ihres Komponisten aus der Taufe heben. Da nahm man auf Schumanns Anregung in einer heiteren Stunde die alte und doch wieder so romantische Sitte des musikalischen Pasticchio, der musikalischen Kompagniearbeit auf: Schumann, sein edler und schwärmerischer sächsischer Landsmann, treuer Jünger und Komponist der schönen d-moll-Symphonie, Albert Dietrich, und der junge Brahms vereinigten sich zu einer Violinsonate für ihren gemeinsamen berühmten Freund und Geiger, so, daß Dietrich der erste Allegrosatz (a-moll), das Intermezzo (F-dur) und Finale (a-moll mit Schluß in A-dur) Schumann, und das c-moll-Scherzo, nach einem Motiv Dietrichs im ersten Satz, Brahms zufielen. Joachim mußte

nach ihrem Vortrag durch Clara Schumann und ihn den Autor jedes Satzes erraten, was er bestens besorgte. Von alledem gab Joachim nach Brahms' Tod nur das Scherzo zum Druck frei; die Schumannschen Beiträge mit ihren deutlichen Spuren der herannahenden Geisteskrankheit hielt er pietätvoll davon zurück. Das Titelblatt schrieb Schumann. Wieder mit einer seiner romantischen Spielereien: mit des jungen Joachims Wahlspruch „Frei, aber einsam", dessen Anfangsbuchstaben F — a — e das Hauptthema der Sonate bildeten, und zum Schlusse: „In Erwartung der Ankunft des verehrten und geliebten Freundes Joseph Joachim schrieben diese Sonate Robert Schumann, Johannes Brahms, Albert Dietrich."

Diese schwärmerische Begeisterung und rückhaltlose, ja, wie es in allen Dingen des Herzens geht, vielleicht in Erwägung der Wirkung nach außen schon zu rückhaltlose Anerkennung eines überragend großen jugendlichen Talents durch den alternden und schwer leidenden Schumann hat etwas ungemein Rührendes und Liebes. Er mußte nicht der bei aller äußeren, in diesen Jahren des unabwendbar drohenden Verhängnisses bis zur Apathie gesteigerten Schweigsamkeit und Schwerblütigkeit edle, warme und gute Mensch und große Künstler sein, um seinem jungen Schützling nicht auch in der Öffentlichkeit mit dem Gewicht seines Namens und Urteils eine Bahn zu brechen. Diese Kundgebung erschien am 23. Oktober 1853 in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" und trug die Überschrift:

„Neue Bahnen"

„Es sind Jahre verflossen, — beinahe ebensoviele, als ich der früheren Redaktion dieser Blätter widmete, nämlich zehn, — daß ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengter produktiver Tätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Produktionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. (Anm.: Ich habe hier im Sinn: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefsinnigen, großer Kunst beflissenen geistlichen Tonsetzers C. F. Wilsing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen.) Ich dachte,

die Bahnen dieser Auserwählten mit der größten Teilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgang einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer (Anm.: Eduard Marxsen in Hamburg) gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten bekannten Meister empfohlen. Er trug, auch im Äußeren, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Klavier sitzend, fing er an wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Symphonieen, — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangsmelodie sich durch alle hindurchzieht, — einzelne Klavierstücke, teilweise dämonischer Natur von der anmutigsten Form, — dann Sonaten für Violine und Klavier, — Quartette für Saiteninstrumente, — und jedes so abweichend vom andern, daß sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfall, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet.

Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüßen ihn bei seinem ersten Gang durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbeeren und Palmen; wir heißen ihn willkommen als starken Streiter.

Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündnis verwandter Geister. Schließt, die Ihr zusammengehört den Kreis fester, daß die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend."

R. S.

Leipzig

Die Wirkung dieser bedeutsamen Schumannschen Kundgebung, die durch die zehn Jahre des ihr voraufgehenden Schweigens im Amt des Musikschriftstellers noch gewaltig verstärkt wurde, war

eine ungeheuere. Sie ging weit über die fachmusikalischen Kreise, für die sie gedacht war, hinaus und blieb bis heute als Schumanns menschlich und künstlerisch gleich schönes und edles musikschriftstellerisches Vermächtnis auch dem Amusischen bekannt. Man muß dabei allerdings zugleich bedenken, daß die damals fortschrittlichste deutsche Musikzeitschrift diesen Aufsatz brachte, sowie, daß eine musikalische Fachzeitschrift damals eine ganz andere Macht darstellte, ein ganz anderes Gewicht in ihren Urteilen hatte, wie heute im Zeitalter der täglich neue Genies entdeckenden und mit ganz anderen Mitteln ausposaunenden modernen Tageszeitungen.

War diese Wirkung aber zugleich zwiespältig, indem sie die Lager der Musiker und Musikfreunde sofort in zwei Lager für und wider Brahms teilte, so erklärt sich das aus folgendem. Über die einzigartige Bedeutung und Urteilsfähigkeit des Musikschriftstellers und Kritikers Schumann herrschte damals noch viel weniger Klarheit als heute. Wohl hat auch Schumann vielfach geirrt, wohl in der impulsiven Herzlichkeit seiner Künstlernatur Talente, wie etwa Ries, Hummel, Bennett, Henselt u. a., über die schon seine Zeit mit Recht wesentlich kühler dachte, bei weitem überschätzt. Fast niemals aber trog ihn sein wunderbarer künstlerischer Instinkt, sein sicheres Gefühl für das Ethos in der Musik, sein feiner ästhetisch, literarisch und philosophisch geschulter kritischer Sinn, wenn es wie bei Brahms galt, ein neues, außergewöhnliches Talent zu entdecken. So dachte denn mancher und kein schlechter Musiker — auch Bülow war, wie wir sahen, unter ihnen —: nur ruhig abwarten, uns ahnt ein neuer „Fall Bennett". Weiter aber, und das war der immerhin stichhaltigste Grund: die Kunde von Schumanns unaufhaltsam fortschreitender geistiger Erkrankung drang langsam seit Anfang der fünfziger Jahre überallhin und raubte seiner Prophezeiung naturgemäß viel von ihrem Gewicht; ihrer „krankhaften Exaltation" gegenüber mußte, wie auch der hochbedeutende Musikforscher Wilhelm Ambros meinte, die Vorsicht und Besonnenheit verdoppelt werden, zumal ja der junge Brahms noch nichts geleistet habe, was berechtige, ihn als neuen Messias in der Tonkunst auf den Schild zu heben. Schwer traf die Schumannsche Weissagung die sehr zahlreichen Jünger des erst vor wenigen Jahren dahingeschiedenen Mendelssohn. Sie, die schon Schumann schwer genug er-

trugen und die kühle Freundschaft ihres erwählten Meisters Schumann gegenüber in Kälte wandelten, sollten sich nun von diesem so bald schon einen neuen Thronerben aufoktroyieren lassen, der vielleicht gar — schrecklicher Gedanke! — ihren Meister in Schatten stellen könnte? Nimmermehr! Ihn hatte man von Anfang an mit Nichtachtung zu strafen; und das haben die Mendelssohnianer Leipzigs, wie wir später sehen werden, gar brav besorgt. Nicht minder feindselig mußten sich die „Neudeutschen" des Lisztschen Lagers zum „Jungen Adler" Schumanns stellen: es war ihnen längst kein Geheimnis mehr, daß der junge Brahms bei seinem Besuche in Weimar den großen Pianisten Liszt die größte Bewunderung gezollt, sich dagegen vom Komponisten in einer noch dazu unbewußt beleidigenden Form abgewandt hatte. Hier wurde nun dieser junge Lisztverächter ihrem Meister als künftiger Gegenpapst aus dem „reaktionären" Lager gegenübergestellt, und noch dazu unter der herausfordernden Fahne „Neue Bahnen!" Als ob ihnen die Schumannsche oder eine zukünftige, wie hier doch offensichtlich weiterbauende Richtung überhaupt „neu" erscheinen konnte! Von all den heimlichen und offenen kritischen Gegenströmungen, die der warme und herrliche Gefühlserguß der Schumannschen Prophezeiung mit einer, von Schumann selbst wohl kaum vorausgeahnten Schärfe und Feindseligkeit naturnotwendig aus sich selbst heraus hervorrufen mußte, ist diese „neudeutsche" im Laufe der Jahre die gefährlichste geworden und hat sich durch das unglückselige spätere Manifest gegen die Neudeutschen beklagenswerterweise zur tiefen offenen Kluft erweitert. Die heute so töricht erscheinenden Gegensätze Brahms-Wagner, Brahms-Bruckner, Brahms-Wolf liegen jedenfalls im Keim bereits in Schumanns Weissagung tief beschlossen.

Nur einen überraschte dieser schmetternde Schumannsche Weck- und Streitruf nicht, und das war Brahms' alter Lehrer Marxsen. „Ich wußte", schrieb er später an La Mara, „was Brahms leistete, wie umfassend, gediegen seine Kenntnisse waren, welch hehres Talent ihm die gütige Vorsehung verliehen, und wie schön es im Aufblühen sich entfaltete. Aber Schumanns Anerkennung und Bewunderung war zugleich auch für mich eine große, große Freude; hatte ich doch dadurch die seltene Genugtuung, daß der

Lehrer die rechten Pfade erkannt habe, um dem Talente seine Eigentümlichkeit zu bewahren und es so zur Selbständigkeit heranzubilden."

Damals freilich blieb es zunächst bei der mächtig und fruchtbar belebenden, teils unfreiwillig vernichtenden und verwirrenden Wirkung dieses Blitzes, den Kronion-Schumann für seinen jungen Götterliebling Brahms auf die dampfende Erde schleuderte. Wie war nun ihre Wirkung auf Brahms selbst? Mancher hat die Meinung ausgesprochen, daß die Schumannsche Prophezeiung aus dem jugendfroh und unbefangen schaffenden Komponisten des bereits in fast allen Fällen durch die Form gebändigten „Sturmes und Dranges" — im Brahmsschen Sinn! — allzu schnell den ernst und schwer arbeitenden akademischen Meister gemacht habe, der sein Leben lang sich nicht genug tun konnte, den ungeheuren Erwartungen Schumanns durch die Tat gerecht zu werden. Das ist in dieser scharfen Fassung wohl falsch, aber ein Korn Wahrheit steckt sicherlich darin. Der junge Brahms war als echter Norddeutscher bei allem jugendlichen Frohsinn dieser Jahre durch eine zu harte Lebensschule gegangen, eine zu ernste und an sich selbst die höchsten Anforderungen stellende Natur, um nicht zu dem Glück dieser Prophezeiung auch die ganze Schwere der Verantwortung, die sie ihm auflud, zu fühlen. Das wissen wir durch Theodor Kirchner, der ihn in der Schweiz oft von seltenen, aber um so schwereren Gemütsverstimmungen bedrückt sah. Das wissen wir heute auch durch Rudolf von der Leyen, der noch im Frühling 1884 in Erwartung des Meiningenschen Herzogpaares auf Villa Carlotta am Comer See von seinem Reisegefährten Brahms sagen kann: „Er hat so Schweres erlebt und trägt so schwer an seiner Aufgabe und an seinem Genie, daß dem armen Manne alle Freude genommen ist", und dazu Brahms' eigene Worte hinzufügt: „Man meint wohl zuweilen, ich sei lustig, wenn ich in Gesellschaft scheinbar mitlache und fröhlich bin, Ihnen brauche ich wohl nicht zu sagen, daß ich innerlich nie lache."

Zunächst vielleicht blieb es für Brahms dabei, diese Wucht der Schumannschen Prophezeiung zu fühlen. Zu erkennen, das war erst dem späteren, für seine Kunst und seine künstlerischen Überzeugungen kämpfenden, gereiften Brahms vorbehalten. Die Wirkung allerdings, die man vor allem von diesem Weckruf auf

ihn befürchten konnte, daß sie ihn eingebildet, eitel und stolz mache, daß er in den falschen Glauben gewiegt werden könne, nun nichts mehr lernen zu brauchen, hat sie glücklicherweise nicht gehabt. Der mit einem Schlage in den Brennspiegel der Öffentlichkeit gerückte junge Brahms blieb vielmehr der „höchst bescheidene Mensch", den Schumann so sehr liebte, und der ihm mit den Worten „Möchten Sie nie bereuen, was Sie für mich taten, möchte ich Ihrer recht würdig werden" danken, und der noch im darauffolgenden Jahre an Freund Joachim schreiben konnte: „Gebe doch Gott, daß mir die Flügel noch tüchtig wachsen."

In Düsseldorf verlebte er im täglichen Verkehr mit Schumanns einige ungetrübt glückliche Wochen. Wie tief er Schumanns Liebe und Bewunderung gewann, das sagen sogar noch die herzerschütternden Briefe des Meisters aus den beiden darauffolgenden Jahren an ihn und an Clara, als die Katastrophe schon über ihn hereingebrochen war und er in der Endenicher Anstalt lebte. Er nennt ihn seinen „Lieben", seinen „teuren Freund", bald Johannes mit dem traulichen Du, bald mit dem verehrungsvollen Sie, er schwärmt in schweren und krausen Worten von seinen Sonaten und Variationen, entzückt sich in der Erinnerung an seinen eigenen Vortrag, wünscht ihn sehnlichst herbei, steht vor seinem, ihm von Clara geschenkten und auf seinen Wunsch geschaffenen Bilde des französischen Malers de Laurens unter dem Spiegel und faßt dann alles gleichsam in ein wonniges Leitmotiv seligster Erinnerungen für seine Frau zusammen: „An Brahms schreib ich selber noch; hängt sein von de Laurens gezeichnetes Bild noch in meinem Studirzimmer? Er ist einer der schönsten und genialsten Jünglinge. Mit Entzücken erinnere ich mich des herrlichen Eindrucks, den er das erste Mal durch seine C-dur-Sonate und später fis-moll-Sonate und das Scherzo in es-moll machte. O könnt' ich ihn wiederhören! Auch seine Balladen möcht' ich." Oder vierzehn Tage später an seinen jungen Freund selbst: „Theurer Freund! Könnt' ich zu Weihnachten zu Euch! Einstweilen hab' ich durch meine herrliche Frau Ihr Bild empfangen, Dein wohlbekanntes, und weiß die Stelle recht gut in meinem Zimmer, recht gut — unter dem Spiegel. Noch immer erhebe ich mich an Deinen Variationen; viele möcht' ich von Dir und meiner Clara hören . . ." Und endlich, am 10. März

1855. an Joachim: „So komme ich tiefer in des Johannes Musik. Die erste Sonate als erstes erschienenes Stück war Eines, wie es noch nicht vorkam, und alle vier Sätze ein Ganzes. So dringt man immer tiefer in die anderen Werke, wie in die Balladen, wie auch noch nichts da war. Wenn er nur wie Sie, Verehrter, jetzt in die Massen träte, in Orchester und Chor; das wäre herrlich."

Anfang November 1853 war Brahms wieder nach Hannover zu Joachim gefahren, hatte dort erst Schumanns Aufsatz gelesen und seinen Dank in folgendem, in seiner Mischung von jugendlich warmem Empfinden, Dankbarkeit, Selbstkritik und Knappheit für ihn ungemein charakteristischen Brief abgestattet:

„Verehrter Meister!

Sie haben mich so unendlich glücklich gemacht, daß ich nicht versuchen kann, Ihnen mit Worten zu danken. Gebe Gott, daß Ihnen meine Arbeiten bald den Beweis geben könnten, wie sehr Ihre Liebe und Güte mich gehoben und begeistert hat. Das öffentliche Lob, das Sie mir spendeten, wird die Erwartung des Publikums auf meine Leistungen so außerordentlich gespannt haben, daß ich nicht weiß, wie ich denselben einigermaßen gerecht werden kann. Vor allen Dingen veranlaßt es mich zur größten Vorsicht bei der Wahl der herauszugebenden Sachen. Ich denke keines meiner Trios herauszugeben, und als Op. 1 und 2 die Sonaten in C-(dur) und Fismoll, als Op. 3 Lieder und Op. 4 das Scherzo in Esmoll zu wählen. Sie werden es natürlich finden, daß ich mit aller Kraft strebe, Ihnen so wenig Schande als möglich zu machen.

Ich zögerte so lange, an Sie zu schreiben, da ich die genannten vier Sachen an Breitkopf geschickt habe, und die Antwort erwarten wollte, um Ihnen gleich das Resultat Ihrer Empfehlung mitteilen zu können. Aus Ihrem letzten Brief an Joachim erfahren wir jedoch schon dasselbe, und so habe ich Ihnen nur zu schreiben, daß ich Ihrem Rathe zufolge in den nächsten Tagen (wahrscheinlich morgen) nach Leipzig gehe.

Ferner möchte ich Ihnen erzählen, daß ich meine Fmoll-Sonate aufgeschrieben und das Finale bedeutend geändert. Auch die Violin-Sonate habe ich gebessert. Tausend Dank möcht ich Ihnen noch sagen für Ihr liebes Bild, das Sie mir schickten, sowie auch für den Brief, den Sie meinem Vater schrieben. Sie haben ein paar gute Leute dadurch überglücklich gemacht, und fürs Leben Ihren

Hannover, 16. Nov. 1853. Brahms."

Wir erfahren aus diesem Briefe folgendes: Schumann, der, vielleicht auf Joachims Veranlassung, jedenfalls schon die Auswahl und Reihenfolge der zu veröffentlichenden Erstlinge mit Brahms

durchgesprochen, hatte ein übriges getan und sie dem Leipziger Welthause Breitkopf & Härtel zum Druck empfohlen. Dabei machte er Härtels den Vorschlag, dem jungen Komponisten „ein dem Gehalt der Werke nur mäßig entsprechendes Honorar", nach etwa fünfjähriger Frist aber, wenn der Absatz ihren Erwartungen entspräche, einen von ihnen „zu bestimmenden Vorteil später noch zu gewähren". Gleichzeitig suchte er aber auch dem Pianisten Brahms den Weg über Leipzig in die Welt zu ebnen und setzte hinzu: „Sein Spiel gehört eigentlich zu seiner Musik; so ganz eigentümliche Klangeffekte erinnere ich mich noch nicht gehört zu haben." Brahms hatte die ausgewählten Manuskripte Anfang November von Hannover aus an Härtels gesandt und ihnen einen kurzen Brief beigegeben, in dem er bescheidentlich und wohlabgewogen sagt: „Es ist nicht eigene Kühnheit, sondern mehr der Wunsch künstlerischer Freunde, denen ich meine Manuskripte mitteilte, welcher mich zu dem Schritte führt, mit denselben vor die Öffentlichkeit zu treten. Damit mögen Sie, hochgeehrter Herr, diese Zeilen entschuldigen, falls Ihnen deren Inhalt nicht willkommen ist."

Die Leipziger Verleger wußten eine in derartig außergewöhnlichen Formen geäußerte Schumannsche Empfehlung wohl zu würdigen. Sie wünschten den „neuen Johannes oder Messias" kennenzulernen und spielen zu hören. Durch Joachims Vermittlung erging ein Brief an Brahms, nach Leipzig zu kommen. Dem jungen Meister „graute es vor diesem Leipzig"; der Unterschied „zwischen den Rheinbergen und den Leipziger Comptoirs" erschien ihm „gar zu grell". Aber die damals nicht nur Deutschland, sondern auch die ganze musikalische Welt führende Musikstadt und Hochburg der musikalischen Romantik mußte das erste und für sein ganzes späteres Fortkommen als Komponisten entscheidende Urteil sprechen. Hier, im geistigen Zentrum Mitteldeutschlands, mit seiner alten und breiten musikalischen Kultur in Haus und Konzertsaal, mußten sich nun zum ersten Male nicht nur die guten, sondern auch die schlechten Wirkungen des Schumannschen Weckrufes zeigen, hier seiner die „ersten Wunden warten". Beides traf ein. Zuerst schien dem jungen Brahms allein die Sonne. Einmal „geschäftlich": „Ihrer warmen Empfehlung verdanke ich meine über alle Erwartung und besonders über alles Verdienst freundliche Aufnahme in Leipzig.

Härtels erklärten sich mit vieler Freude bereit, meine ersten Versuche zu drucken. Es sind dies: Op. 1, Sonate in Cdur; Op. 2, Sonate in Fismoll; Op. 3, Lieder; Op. 4, Scherzo in Esmoll. Herrn Senff übergab ich zum Verlag: Op. 5, Sonate in Amoll für Geige und Pianoforte; Op. 6, sechs Lieder"; so kann er bald an seinen geliebten „Mijnheer Domine" Schumann schreiben. Die beiden Trios sind also vorläufig aus der Liste dieser ersten druckreifen Werke für Breitkopf und Senff gestrichen — es bleibt für später allein das in H-dur op. 8 —, und die Opuszahlen entsprechen der zeitlichen Reihenfolge der Werke nicht mehr; denn das es-moll-Scherzo ist das älteste von allen, und die Sonate in fis-moll ist, bis auf das Andante in jener, älter als die in C-dur. Aber Brahms handelte in Übereinstimmung mit Joachim nach wohlerwogenem Entschluß und läßt sich auch in der Frage der Widmungen von seinem Freunde leiten: die erste Klaviersonate wird Freund Joachim, die zweite Clara Schumann zugeeignet.

Dann aber schien ihm die Sonne in Leipzig, der damals führenden und tonangebenden Musikstadt Deutschlands, auch gesellschaftlich. In dem Schumannianer Heinrich von Sahr, dem Komponisten der „Stimmen der Nacht" für Klavier, der sich in Leipzig wahrhaft für ihn aufopferte, fand er einen treuen und schwärmerisch begeisterten Freund und Apostel seiner Kunst. Brahms gesteht seinem Albert Dietrich freimütig ein, daß er nur eine Nacht im Hotel zugebracht habe, und Sahr schleppt ihn, diesen „himmlischen Menschen", diesen „Kerl", dieses „Ideal eines Künstlers" zu Härtels und Senffs, zu Moscheles' und Davids; Hedwig Salomon (von Holstein), Rietz, Marie Wieck, Brendel, der damalige Leiter der Neuen Zeitschrift für Musik, und noch andere lernen ihn kennen, und von allen wird er mit offenen Armen und verblüfftem Staunen über sein Talent aufgenommen. David spielt bei Sahr seine Violinsonate, Brahms selbst seine C-dur-Klaviersonate, und der Bewunderung ist kein Ende. Auch Liszt weilt zum Besuch der Berliozkonzerte in Leipzig, und es mögen ernsthafte Versuche zum letzten Male von der neudeutschen Gruppe gemacht worden sein, um den jungen genialischen Brahms der Klaviersonaten, den auch ein Berlioz noch durchaus folgerichtig verstehen und entzückt in seine Arme schließen konnte, zur Fortschrittspartei herüberzuziehen. Umsonst.

Brahms söhnte sich in seiner norddeutschen Gradheit und Ehrlichkeit zwar von Herzen gern mit dem wundervollen Menschen Liszt wieder aus; dem großen Künstler aber und noch viel mehr seinem lärmenden Heerbann verweigerte er in seinem konservativen norddeutschen Sinn jede Gefolgschaft. Hören wir ihn selbst darüber an Joachim schreiben:

„Liszt war mit allen seinen Aposteln (auch Reményi) zum Berlioz-Konzert gekommen; es hat ihm unendlich geschadet. Durch das übertriebene Beifallgeben der weimarschen Clique rief man entschiedene Opposition hervor. Für sein eigenes Konzert am Montag fürchte ich. Trotz dem heftigen Widerstreben einiger Leipziger (Sahr usw.) war mein erster Gang am Freitag zu Liszt. Ich bin sehr freundlich aufgenommen. Auch von Reményi. Alles Denken und Erinnern an Vergangenes vermied ich sorgfältig. Reményi hat sich sehr zu seinem Nachteil geändert. Liszt besuchte mich auch mit Cornelius usw. Freitag war ich bei David, auch Liszt, Berlioz usw. Sonntag sogar bei Brendel, trotz der gräßlichen Gesichter, welche die Leipziger schnitten . . . Berlioz lobte mich so unendlich warm und herzlich, daß die Übrigen demütig nachsprachen. Gestern abend bei Moscheles war er ebenso freundlich. Ich muß ihm sehr dankbar sein. Zu Montag kommt Liszt wieder (zu Berlioz' größtem Schaden).“

Im übrigen fühlte er sich über die „über alle Gebühr“, die „unendlich freundliche Aufnahme“ in Leipzig hoch erfreut, nahm in diesen vier vielbewegten Wochen nach allen Kräften an dem damals so reichen Musikleben der alten Konzertstadt regsten Anteil und hörte u. a. zum ersten Male die so spät von Schumann entdeckte große C-dur-Symphonie von Franz Schubert im Gewandhause.

Am 17. Dezember 1853 spielte er in einem Kammermusikabend des David-Quartetts im Gewandhause seine C-dur-Sonate und sein es-moll-Scherzo. Da hat denn sein frisches Jünglingstum wohl zuerst den kritischen Geist vorsichtig, skeptisch und kühl abwartender Lauheit allen neuen Künstlern und Kunstwerken gegenüber kennen gelernt, der ein Wahrzeichen der vornehm-konservativen und durch Übersättigung mit dem Auserlesensten doppelt anspruchsvollen Musikkultur Leipzigs bis auf den heutigen Tag geblieben ist: sein Erfolg als Komponist und Pianist war nur mäßig und geteilt. Man kam ihm als Menschen mit der Höflichkeit und Freundlichkeit des weichen und anpassungsfähigen Sachsen ausnahmslos mit Liebe und Bewunderung entgegen; der Komponist fand Interesse und Achtung namentlich da, wo man, um mit der späteren Frau Franz

von Holsteins zu reden, das Beethovensche seiner Musik, ihren „großen Ernst“, ihre „ungeheuere Kraft und Tiefe“ in willkommenen Gegensatz zu den neudeutschen „Revolutionären“ setzen konnte. Man wagte auch Schumann nicht offen Lügen zu strafen. Aber nur ein ganz kleiner Freundes- und Bekanntenkreis erkannte damals in Leipzig, was in Brahms schlummerte. Die Mendelssohnspartei und die „Neudeutschen“ hatte er bereits gleichermaßen gegen sich, und die Öffentlichkeit sah, verwirrt und übermäßig anspruchsvoll durch die Schumannsche Prophezeiung, in ihm bald einen neuen Mozart oder Beethoven, bald einen neuen Schumann, bald einen neudeutschen „Revolutionär“ und war jedenfalls zumeist außerstande, Brahms' Kunst eindeutig und klar entweder als klassizistisch oder — was ja damals noch nicht unmöglich zu sein brauchte — als „neudeutsch“ zu erkennen. So blieb der Erfolg dieses Leipziger Debüts für Brahms eher ein negativer, als ein positiver: er sammelte lediglich den Zündstoff, der nach sechs Jahren bei der Erstaufführung seines d-moll-Klavierkonzerts an gleicher Stätte gar schrecklich explodieren sollte.

Schumanns Tod

Der Druck von Brahms' Erstlingen geht schnell. „Noch vor Weihnachten werde ich wahrscheinlich Exemplare meiner ersten Sachen bekommen“ schreibt der junge Komponist an Schumann. Dann übermannt ihn die Freude, seinen Eltern zu Weihnachten in Hamburg — wie könnt' es auch anders sein? — wiederzubegegnen: „Mit welchen Gefühlen werde ich dann meine Eltern wiedersehen, nach kaum einjähriger Abwesenheit. Ich kann es nicht beschreiben, wie mir ums Herz wird, denke ich daran“. Was hatte sich in diesem einen Jahre 1853 alles zu seinem Glück und Ruhm verändert! Wie stolz konnten die alten Eltern nun auf ihren „Jehannes“ sein! „Ich sah meine Eltern und Lehrer überglücklich wieder und verlebte eine wonnige Zeit in ihrer Mitte“ (an Schumann) und „Selig, wie im Himmel sind meine Eltern, meine Lehrer und ich“ (an Joachim) — diese einfachen Worte des jungen Meisters sagen alles. Zugleich genießt er das erste große Glück des schaffenden Künstlers: seine Musenkinder gedruckt zu sehen. Er sendet seinem Freund und

Meister Schumann dessen erste Pflegekinder, die ihm ihr Weltbürgerrecht verdanken, sehr besorgt, ob sie sich noch derselben Nachsicht und Liebe von ihrem Paten zu erfreuen haben werden und meint in echter jugendlicher Romantikerart: „Mir sehen sie in der neuen Gestalt noch viel zu ordentlich und ängstlich, ja fast philisterhaft aus. Ich kann mich noch immer nicht daran gewöhnen, die unschuldigen Natursöhne in so anständiger Kleidung zu sehen".

Schon im Januar des folgenden Jahres ist der von Jugend auf aller Reise- und Gesellschaftsstrapazen als echter „Frühaufsteher" Spottende wieder in Hannover bei Freund Joachim. Am 4. Januar lernt ihn Hans von Bülow anläßlich eines Konzertes in Hannover persönlich kennen. Bülow hatte, wie es seiner geistvollen, aber skeptischen und immer in Extremen und Paradoxen lebenden Natur entsprach, lange gezögert, bis er an den ihm zuerst brieflich von Liszt, dann öffentlich von Schumann begeistert empfohlenen neuen jungen Messias der Tonkunst glauben und für ihn eintreten lernte. Am 5. November 1853 schreibt er unter dem frischen Eindruck des Schumannschen „Neue Bahnen"-Aufsatzes an Liszt: „Mozart-Brahms oder Schumann-Brahms regt die Ruhe meines Schlafes ganz und gar nicht auf. Vor etwa fünfzehn Jahren hat Schumann in ähnlichen hohen Tönen vom »Genie« des W. Sterndale »Benêt« (Bennett) gesprochen". Von Hannover heißt es dann in einem Briefe an die Mutter allerdings schon: „Den Robert Schumannschen jungen Propheten Brahms habe ich ziemlich genau kennen gelernt; er ist zwei Tage hier und immer mit uns. Eine sehr liebenswürdige candide Natur und in seinem Talente wirklich etwas Gottesgnadentum im guten Sinne!" Am 21. März 1854 spielt er den ersten Satz der C-dur-Sonate in Hamburg, lebt sich mehr in den „brütenden Brahms" ein und nimmt sich in der Folge besonders der f-moll-Sonate an. Damit ist Brahms als Klavierkomponist „gemacht".

Die Bekanntschaft mit Bülow war eine zufällige; die Zusammenkunft in Hannover hatte einen anderen Zweck: Joachim dirigierte dort eine Reihe Orchesterkonzerte und zu einer von Musikdirektor Hille vorbereiteten Aufführung von „Paradies und Peri", die sich indessen leider noch zerschlug, erwartete man Schumanns aus Düsseldorf. Es war die letzte Kunstreise des Paares vor dem Ausbruch der Katastrophe. Man feierte es herzlich. Clara spielte,

wie Wasielewski berichtet, in einem Abonnementkonzert der Hofkapelle Beethovens Es-dur-Konzert; von ihrem Gatten erklang die letzte Symphonie und die Phantasie für Violine in Joachims Vortrag. Der kunstsinnige Hof nahm Schumanns mit Auszeichnung auf; Clara mußte zweimal dort spielen. Man verlebte schöne Stunden miteinander. Brahms schreibt nach ihrer Abreise einen kurzen Schwärmbrief an Dietrich: „Welch' hohe Festtage sind uns durch Schumanns geworden! Was soll ich Dir davon erzählen. Alles kommt mir seitdem hier ordentlich lebendig vor, und das will viel sagen. Denn in Hannover lebt nichts. Grüße mir die Herrlichen vielmals!" Keiner der Freunde ahnte, daß sie ihren geliebten Meister, wenn auch schon schwer nervenleidend, so doch äußerlich noch gesund und in Erinnerung an seine und seiner Clara eben erlebte Triumphe in Holland in glücklichster Stimmung zum letzten Male den düsteren Schatten des drohenden Verhängnisses entrückt sahen.

Schumanns waren nach den Hannoverschen Aufführungen am 30. Januar wieder nach Düsseldorf zurückgefahren, und Robert hatte sich in stiller Muße der Vorbereitung seiner Gesammelten Schriften zum Druck unterzogen. Wie ein Blitzschlag traf seine Freunde und die ganze musikalische Welt daher die erschütternde Kunde, daß der edle Meister sich in einem Wahnsinnsanfall am Mittag des 27. Februar 1854 in den Rhein gestürzt habe. Schiffer retteten ihn, und nun endete das reiche Künstlerleben in ein durch tiefste Melancholie und allerlei Wahnvorstellungen gequältes Scheindasein. Brahms bewährte die Treue des Niederdeutschen auch im Unglück. Er kam, wie Dietrich an Ernst Naumann schreiben konnte, „augenblicklich, nachdem er das Schreckliche gehört", in Düsseldorf an — Grimm und Joachim waren gleichfalls rasch zur Stelle —, und die tieferschütterte Clara konnte an ihre Freundin Emilie List schreiben: „Brahms ist mein liebster, treuester Beistand; er hat mich seit dem Beginn von Roberts Krankheit nicht verlassen, alles mit mir durchlebt und gelitten". Am 4. März kam Schumann in die Privatheilanstalt für Geisteskranke des Dr. Richarz in Endenich bei Bonn. Hier lebte er in völliger geistiger und körperlicher Gebrochenheit noch zwei Jahre den Erinnerungen und einem spärlichen Briefwechsel mit den Seinen. Brahms, der inzwischen sein großes erstes Klavier-

trio in H-dur op. 8 geschrieben hatte, gehörte durchaus zu ihnen. Ja, seine Besuche — Clara durfte ihren unglücklichen Mann nicht sehen — übten eine besonders beruhigende Wirkung auf den armen Kranken aus, und sie regten ihn auch musikalisch im gemeinschaftlichen Vierhändigspielen am meisten an. Es gibt, wie wir schon oben erkannten, nichts Rührenderes und Herzergreifenderes, als die wenigen Briefe, die er aus der Anstalt in diesen beiden letzten Jahren an Brahms richtete. Der vergalt es ihm nach allen Kräften. Ja, Brahms hat, wie alles Unglück zugleich stählt und tiefinnere verborgene Gemütskräfte erschließt, seinen Meister und Freund so recht erst in diesen beiden Jahren nicht nur künstlerisch verehren, sondern auch menschlich lieben gelernt. Brahms hat so warme und herzliche Briefe nie wieder in seinem Leben geschrieben. „Dieses Jahr," schreibt er Schumann Anfang Dezember 1854 aus Hamburg, „verlebte ich seit Frühling in Düsseldorf; es wird mir unvergeßlich sein, immer höher lernte ich Sie und Ihre herrliche Frau verehren und lieben. Noch nie habe ich so froh und sicher in die Zukunft gesehen, so fest an eine herrliche Zukunft geglaubt, als jetzt. Wie wünsche ich sie nah' und näher die schöne Zeit, wo Sie uns ganz wiedergegeben sind. Ich kann Sie dann nicht mehr verlassen, ich werde mich bemühen, mir immer mehr Ihre theure Freundschaft zu erwerben." Wie zartfühlend verschweigt er mit dem Wort „Frühling" den schwarzen Fastnachtsmontag der Katastrophe, wie feinfühlig lenkt er die Erinnerung des Schwerkranken durch die liebe- und verehrungsvolle Erwähnung Claras zu seiner Gattin, für die er zu ihrem Schmerze das erste halbe Jahr kein Wort, keine Zeile gefunden hatte. So weiß er ihm immer grade Claras Liebe und Sorge in hellstes Licht zu setzen und in den Vordergrund zu rücken: „Den Abend vor Weihnacht," heißt es am 30. Dezember 1854, „kam ich hier wieder an, wie lang schien mir die Trennung von Ihrer Frau! Ich hatte mich so an ihren erhebenden Umgang gewöhnt, ich hatte den ganzen Sommer so herrlich in ihrer Nähe verlebt und sie so hoch bewundern und lieben lernen, daß mir Alles kahl schien, daß ich mich nur sehnen konnte, sie wieder zu sehen." Oder: „Für ein schönes Wort in Ihrem letzten Brief, für das liebevolle ‚du', muß ich Ihnen noch besonders auf das herzlichste danken; auch Ihre so gütige Frau erfreut mich jetzt

durch das schöne vertrauliche Wort; es ist mir der höchste Beweis Ihrer Zuneigung, ich will es immer mehr zu verdienen suchen.“ Oder endlich, im März 1855: „Ihre Frau schreibt mir soeben ganz beglückt von Ihrem Brief; sie will Ihnen wunderschönes Notenpapier schicken. Ich bin wol rasch gewesen, aber nicht so zärtlich, nur Frauen machen doch Alles schnell und schön, zart zugleich.“ Niemals aber versäumt er es als guter Seelenarzt in diesen Briefen, seinem Meister und Freund Hoffnung auf baldige Genesung und Rückkehr zu machen. Immer heißt das Leitmotiv: „So werden wir Sie immer öfter und schöner wiedersehen, bis wir Sie wieder besitzen“. Wer zwischen den Zeilen zu lesen versteht, wird in diesen Brahmsschen Briefen an Schumann noch ein Anderes, Unausgesprochenes herauslesen: einen zarten und liebevollen Freundschaftsbund — und vielleicht war er doch mehr als das? — zwischen dem zweiundzwanzigjährigen Brahms und der zwölf Jahre älteren Clara Schumann. Der Klatsch hat auch hier — wem zuliebe? — seine böse Zunge gelöst, denn hat nicht Brahms einmal selbst an Freund Grimm geschrieben: „einer von Beiden sehnt sich nach dem andern“? Brahms hat, wir wissen das zum mindesten aus dem dritten Klavierquartett, einen schweren und langen Kampf gegen seine Liebe gekämpft; aber er, der treueste Freund und Helfer im tiefsten Unglück dieser standhaften Frau, geht auch aus dieser hochnotpeinlichen Prüfung rein und stark als Sieger hervor. Seine liebevolle Freundschaft mit Clara Schumann aber ist zeitlebens die gleiche geblieben. Er verehrte, wie Widmann meint, in der „herrlichen Frau“ die edelste ihres Geschlechtes und sagte ihm einmal: „Wenn Sie etwas schreiben, so fragen Sie sich immer, ob eine Frau wie die Schumann mit Wohlgefallen ihren Blick darauf könnte ruhen lassen. Und wenn Sie das bezweifeln müssen, so streichen Sie es aus“. Am 11. Juni schenkte Clara noch ihrem siebenten Kind, einem Sohn, das Leben, der den Namen Felix erhielt und von Brahms über das Taufbecken gehalten wurde. Um Schumanns mit Rat und Tat nahe sein zu können, mußte sich Brahms auf eine vorläufige Übersiedelung nach Düsseldorf einrichten, zumal Frau Clara durch Konzertreisen häufig fern von Düsseldorf gehalten wurde. Er begleitet Clara nach Rotterdam, hilft ihr beim Umzug in eine neue Wohnung, und der von Kind auf leidenschaftliche „Bücher-

wurm" verlebt herrliche Stunden beim Ordnen der Bibliothek. „Ich habe mich selten so wohl befunden, als jetzt in dieser Bibliothek", gesteht er schmunzelnd Freund Dietrich. Robert Schumanns Zustand wechselt. Vorübergehende trügerische Besserungssymptome ermutigen Brahms im August 1854, als Clara nach Bad Ostende gefahren war, zu einer kleinen Erholungsreise mit Grimm auf dem Dampfschiff nach Mainz und weiter allein in den Schwarzwald. Er kommt nur bis Ulm; dann treibt ihn das Grimm unbegreifliche niederdeutsche Heimweh wieder rasch über Endenich, wo er, hinter einem offenen Fenster versteckt, seinen geliebten Meister ungesehen belauscht, nach Düsseldorf zurück. Im Herbst weilt er einige Zeit in Hamburg; dann reist er nach Hannover, holt dort Joachim ab und ist zum Weihnachtsfest wieder bei Frau Clara.

Nicht lange, und es kam der graue Tag, der auch die arme Gattin auf das vielleicht noch ferne, doch unausbleibliche Ende des geliebten Dulders vorbereitete. Clara stand nun vor der harten Notwendigkeit, sich mit einer siebenköpfigen Familie allein durch ihre Kunst, ihren Unterricht durchs Leben zu schlagen. Auch Brahms mußte zunächst für sich selbst sorgen, um in Düsseldorf bei Clara bleiben zu können. Und nun zeigt sich in ihm der nüchtern erwägende und entschlossen zupackende Niederdeutsche. Er sucht sich selbst zunächst Unterrichtsstunden zu verschaffen, vertritt Clara Schumann und bewirbt sich um die durch Robert Schumann erledigte Stellung des Düsseldorfer Städtischen Musikdirektors. Trotz Claras eifriger Fürsprache wird sie ihm, da man ihn teils noch für zu jung, teils für Schumann allzu freundschaftlich nahestehend hält, abgeschlagen und Julius Tausch, der Schumann ja bereits auf Wunsch des Vorstandes vertreten hatte, zugesprochen. Da der Musikunterricht nicht genügend einbringt, muß sich Brahms noch vor Schumanns Ende zu Durchgreifendem entschließen und noch einmal den Pianisten machen, was er zeitlebens äußerst ungern tat. Um aber damit auch Clara zu helfen, die bereits im Oktober 1854 „mit bewunderungswürdiger Seelenstärke" (Dietrich) ihre Konzerttätigkeit wieder aufgenommen hatte, zu helfen, tut er sich mit ihr und Joachim zum Künstlerbunde zusammen. Nach kurzem Besuch der Eltern in Hamburg, die jetzt Lilienstraße 7 wohnten, geht Brahms im November auf die Konzerttournee. Man spielt in Danzig, Hamburg-

Altona, Kiel, Bremen und Leipzig. In seiner Vaterstadt spielt Brahms das Es-dur-, in Leipzig das G-dur-Konzert von Beethoven. Ein großer oder gar virtuoser und durch Wärme fortreißender Pianist war er nie: die geringen Erfolge haben den jungen Komponisten in seiner frühen und heftigen Abneigung gegen die Konzertpianistenlaufbahn glücklicherweise nur bestärkt.

In Hannover, wo die Kunstreise ihr Ende nimmt, lernt Brahms zum ersten Male den großen Pianisten Anton Rubinstein, der dort zufällig konzertierte, kennen. So sehr er den genialen Klavierspieler bewunderte, so unsäglich war ihm in seiner grundgediegenen Art der genialisch sorglos „schludernde" Komponist zuwider. Rubinstein, der dasselbe wie Liszt gefühlt haben mochte, doch weniger wie der weltmännische Liszt verbergen konnte, und den von den drei Freunden Joachim, Brahms und Grimm der erstgenannte weitaus am meisten interessierte, ließ sich an Liszt nicht eben freundlich über Schumanns jungen Messias aus: „Was Brahms betrifft, weiß ich kaum den Eindruck zu präzisieren, den er mir gemacht hat; für den Salon ist er nicht gewandt, für den Konzertsaal nicht temperamentvoll (fougueux), fürs Land nicht primitiv, für die Stadt nicht abgeschliffen (général) genug — ich habe wenig Glauben an solche Naturen." Weitere, für sein ganzes Leben entscheidende Bekanntschaften macht er auf den beiden Niederrheinischen Musikfesten 1855 und 1856. Zum ersten mit der Jenny Lind in der Titelpartie von Schumanns „Paradies und Peri" erscheint Liszt als Gast, wird aber vom Schumannkreise sehr kühl empfangen. Brahms lernt auf den beiden Musikfesten den jungen Eduard Hanslick, seinen späteren intimen Freund und geistvollen Musikfeuilletonisten der Wiener „Neuen Freien Presse", den klassischen Mozartbiographen Professor Otto Jahn, den Meister der romantischen Klavierminiatur Schumannschen Stils und lieben Freund Theodor Kirchner, den gefeierten Sänger Julius Stockhausen und seinen Dithmarscher Landsmann und Klassiker der schleswig-holsteinischen Volksdichtung, den Dichter des „Quickborn", Claus Groth, kennen. Aus all diesen Bekanntschaften wurden größtenteils Freundschaften für's Leben: Hanslick ward Brahms' Vorkämpfer mit der Feder, Stockhausen sein Vorkämpfer mit der Stimme; Kirchner hat zur Brahms-Eroberung der Schweiz sehr Wesentliches beigetragen, und

Groths Dichtungen verdanken wir manche der schönsten Brahmsschen Gesänge.

Ein gemeinsames Konzert in Köln besiegelte den neuen Freundschaftsbund mit Stockhausen. Dann kam Clara Schumann von ihrer großen englischen Kunstreise im Frühjahr 1856 zurück, und Brahms konnte ihr lediglich berichten, daß alle seine auf ihren Wunsch hin unternommenen Bemühungen, in Süddeutschland eine bessere Heilanstalt für Robert zu finden, vergebens gewesen waren . . . Die um die richtige Behandlung ihres unglücklichen Gatten ewig argwöhnisch besorgte und an ihrer Zweckmäßigkeit zweifelnde Frau mußte nun das Schwerste, was es für sie gab, erdulden: am 28. Juli weilten sie und der treue Brahms den ganzen Tag bei dem große Qualen leidenden Sterbenden, und am 29. erlöste ihn um vier Uhr nachmittags ein sanfter Tod. Zum ersten Male war der Tod, und gleich in so schrecklicher Gestalt, an unseren Johannes herangetreten.

Am stillen Sommerabend des 31. Juli wurde der Meister auf dem schön gelegenen Friedhof vorm Sternentor zur ewigen Ruhe gebettet. Brahms erzählt: „Ich trug ihm den Kranz vor, Joachim und Dietrich gingen mit, Mitglieder eines Singvereins trugen den Sarg, es wurde geblasen und gesungen". Das herzenswarm mitfühlende und kunstbegeisterte rheinische Volk folgte in hellen Scharen.

Mit Schumanns Tod löste sich der Düsseldorfer Freundeskreis um Clara, die auch weiterhin große Konzertreisen unternehmen mußte, auf. Clara selbst übersiedelte nach Berlin, Joachim ging wieder nach Hannover, Grimm als Musikdirektor nach Göttingen, später nach Münster, Dietrich in Nachfolge des nach Dresden ziehenden Wasielewski nach Bonn. Brahms ging bei der Verteilung des Schumannschen Erbes leer aus.

Detmold und Hamburg

Wie kam Brahms nach Detmold, dem stillen, freundlichen Residenzstädtchen am Teutoburger Wald? Die Prinzessin Friederike von Lippe-Detmold, eine Schülerin Clara Schumanns, hatte 1855 den jungen Brahms auf dem Niederrheinischen Musikfest in Düssel-

dorf kennengelernt. Im nächsten Jahre hatte Fräulein von Meysenbug, deren Mutter eine vortreffliche Pianistin und Gattin des Detmolder Ministers war, gleichfalls bei Clara Schumann Klavierunterricht genommen. Die beiden Damen bereiteten den Boden am Lippe-Detmoldschen Hofe so gut vor, daß Brahms im September 1857 in einer Art inoffizieller Stellung nach Detmold berufen wurde. Abgesehen von der selbstverständlich auch von ihm Unterwerfung fordernden höfischen Etikette waren die Lasten der neuen musikalischen Ämter nicht schwer: sie waren einzig in den Wintermonaten vom September bis Dezember zu tragen, und im übrigen fand der junge Meister gerade das am reichsten in Detmold, wonach er sich nach den schweren Aufregungen der beiden letzten Jahre am meisten sehnte: Ruhe und Muße zum eignen Schaffen. Auch hier muß das Preislied auf die kunstsinnigen, kunstfördernden und dabei den berechtigten inneren und äußeren Freiheitswünschen des Künstlers gegenüber toleranten kleinen deutschen Fürstenhöfe des 18. und 19. Jahrhunderts laut und hell gesungen werden: man ließ dem jungen Brahms völlig freie Hand für sein Schaffen und war stets freigebig und verständnisvoll darin, ihm auch Urlaub zu Reisen und Studien, zum persönlichen Eintreten für seine Werke zu geben.

Rein äußerlich betrachtet, bildet die Detmolder Episode die erste „Flucht“ des nach innen gewandten Niederdeutschen vor der „großen Welt“, wie denn ja die, fast zwei Drittel des Lebens einnehmende Wiener Zeit eigentlich die zweite und dauernde Flucht bedeutet. Für etwa zehn Jahre lebt Brahms einzig im lebendigsten Verkehr und Gedächtnis eines kleinen, intimen Freundes- und Verehrerkreises, den Clara Schumann, Joachim und Stockhausen musikalisch beherrschen. Für die große Menge wird er gewissermaßen erst 1868 als Meister des „Deutschen Requiems“ wiederentdeckt.

Brahms wuchs rasch in die ihm anfangs noch ungewohnten höfischen Verhältnisse der kleinen Residenz hinein, und der junge Leiter des neugegründeten Hofchors, Solist der Hofkonzerte und Klavierlehrer der Prinzessin Friederike und vieler „Durchlauchtens“ fühlte sich in seiner gemütlichen Wohnung im Hotel zur Stadt Frankfurt sehr bald behaglich. Die Residenz hatte eine kleine Oper, die durch den Namen Lortzings geweiht war. Fürstlicher Kapellmeister und Leiter der Abonnementskonzerte war Friedrich Kiel. Brahms ver-

rät Joachim bald, daß er sich mit jenem Meister des strengen Berliner Klassizismus „etwas besser, als gar nicht“ stehe; auch hier hat das Gesetz der Abstoßung gleichartiger Naturen seine Wahrheit bewiesen. Die durchlauchtigsten Herrschaften ließen Brahms im übrigen völlig freie Hand; er konnte sich bei bescheidenen, aber sicheren Einkünften mit „Geld fürs ganze Jahr“ in diesen drei, zwischen Detmold und Hamburg geteilten Jahren fast ungestört dem eigenen Studieren und Schaffen widmen und nebenbei als leidenschaftlicher Naturfreund die schönbewaldeten Höhen und herrlichen Wälder des Teutoburger Berglandes nach Herzenslust durchstreifen. Die Werke, die er in Detmold schrieb oder reifen ließ, tragen schon äußerlich das Zeichen behaglicher Stille und gesammelter Selbsteinkehr. Mit den beiden Serenaden op. 11 und 16 wird ganz bedächtig der erste Schritt zum Orchester gemacht. Das erste Streichsextett in B-dur. op. 18 und das bereits in den letzten Düsseldorfer Jahren begonnene und ursprünglich als Symphonie geplante, dämonische erste Klavierkonzert in d-moll op. 15 werden vollendet. Die praktische Erfahrung mit dem Chorgesang wird in einer Reihe von Übungen und Studien im strengen Vokalstil in Gestalt kleinerer Chorwerke genutzt, unter denen wohl das zarte Ave Maria op. 12 für Frauenchor, Streichorchester, Holzbläser und zwei Hörner, die Gesänge op. 17 für Frauenstimmen mit zwei Hörnern und Harfe, der düstere Begräbnisgesang op. 13 für Chor und Orchester, die Marienlieder für gemischten Chor op. 22, der 13. Psalm für dreistimmigen Frauenchor, die Gesänge für sechsstimmigen Chor a-cappella op. 42, die Lieder für vierstimmigen Männerchor op. 41 und die beiden Motetten op. 29, „Schaff' in mir, Gott“ und „Es ist das Heil uns kommen her“, an erster Stelle stehen.

Charakter und Stil dieser Detmolder Werke kündet eine innere Wendung in Brahms' Schaffen: der jugendkräftige „Beethovener“ und Meister der ersten Klaviersonaten, der Tragiker der ersten Klavierballade entdeckt sich als Idylliker und Seraphiker. Der treue Freund und Jünger Schumanns und Schumannscher Romantik hält zur rechten Zeit ruhige Selbsteinkehr; er besinnt sich, entdeckt mit gesundem Instinkt die ewigen und wahren Quellen der Tonkunst in der Klassik und geht noch einmal, fernab von aller Schumann-Nachfolge, in eine strenge klassische, dabei aber die Grenzen des

liedes und der Motette ausdehnende Schule. Das ist das Resultat der äußerlich so stillen, innerlich so reich bewegten und für Brahms' Entwicklung, von aller Sammlung praktischer Dirigentenerfahrung ganz abgesehen, so eminent wichtigen Detmolder Jahre: die durch ernsteste Studien innerlich notwendig begründete Abkehr von der Romantik zur Klassik. Aus Johannes Kreisler junior, der sich noch 1854 nach Schumannianern sehnt, den man aber andrerseits im neudeutschen Lager auf Grund seiner Jugendwerke noch immer halb und halb für sich beanspruchen möchte, wird in Detmold der große Nachklassiker Johannes Brahms. Das sieht man auch aus der durchaus klassischen Literatur seines Hofchors und seiner eigenen pianistischen Mitwirkung: Bach, Händel, die alten Italiener, Mozart, Haydn und Beethoven. Und aus dem Kind und Jüngling, der des Lebens Not an der Quelle im elterlichen Hause kennengelernt und dem Schumanns Prophezeiung wohl den Weg ebnen, doch nicht die nun erst recht ihm bevorstehenden Kämpfe und Leiden um Leben und Anerkennung ersparen konnte, wird der gereifte Dreißigjährige. Ihm stellt an dieser, meist innerlich und äußerlich entscheidenden Wende jedes Lebens die erste Verbindung mit dem Verlagshause Simrock, die die anfängliche mit Breitkopf & Härtel und Bartholf Senff in Leipzig und die darauffolgende mit dem Schweizer Rieter-Biedermann um 1860 ablöst, das lebenslängliche ruhige Schaffen in immer behaglicheren und sorgenfreieren äußeren Verhältnissen allmählich sicher.

In stiller Zurückgezogenheit lebte Brahms in Detmold fleißigen und eifrigen Studien der altklassischen und klassischen Meister hingegeben. Die Stille und der Mangel an künstlerischer Anregung stimmte ihn in Erinnerung an die schöne und reich bewegte Vergangenheit meist ebenso „zärtlich wie melancholisch" und zwang ihn, so recht „in sich hinein zu musizieren und alles für sich zu tun und zu denken". Kein Wunder daher, wenn der allzeit Wanderlustige in der reichbemessenen freien Zeit auf Kreuz- und Querreisen ging. Im Frühjahr und Sommer zog es ihn zumeist einige Monate an den Rhein. Da trafen sich dann, zuerst 1860, die alten Freunde: Brahms, Joachim, Stockhausen, Sahr in Bonn bei Dietrich oder in Düsseldorf zum Niederrheinischen Musikfest bei Clara Schumann, und es wurde mit schönen Ausflügen ins nahe Siebengebirge, mit

Kammermusik in Gesellschaft von Otto Jahn im Hause der kunstsinnigen Familie Kyllmann oder bei Dietrichs — Freund Albert hatte die Tochter des Düsseldorfers Akademieprofessors Carl Sohn als Gattin heimgeführt — im wunderbaren rheinischen Frühling ein sonniges Künstlerleben geführt. Brahms hatte seine Detmolder Hauptwerke mitgebracht: die erste und zweite Serenade, das Ave Maria für Frauenchor, den Begräbnisgesang für gemischten Chor, die Lieder und Romanzen, das erste Klavierkonzert in d-moll.

Schon im Januar 1858 kristallisiert sich ein zweiter Brahmsscher Wohnsitz und Wirkungskreis in diesen Jahren neben Detmold heraus: seine Vaterstadt Hamburg. Hier wohnte er der ungestörten Ruhe zum Schaffen wegen nicht bei seinen Eltern in der Fuhlentwiete Nr. 74, gegenüber der Neustraße, sondern „ganz überaus reizend" eine halbe Stunde östlich von der Stadt in dem damals noch ländlichen Vorort Hamm in einer hübschen Gartenwohnung bei Frau Doktor Rösing. Rasch wird im Nachbargarten von den jüngeren Nichten Frau Doktor Rösings, zwei Fräulein Völckers (späteren Frau Professor Boie in Altona und Frau von Königslöw in Bonn) und ihren beiden Freundinnen, den Fräulein Garbe und Reuter, ein Damenquartett aus dem Frauenchor gebildet, den Brahms bei einer Trauung in der Kirche als Organist unter Leitung des Hamburger Komponisten und Dirigenten der Gesangsakademie, Karl G. P. Grädener, gehört hatte. Brahms schrieb nun allerlei Vierstimmiges für Frauenstimmen — u. a. die geistlichen Chöre op. 37 — und richtete alte italienische Kirchensachen für Frauenchor ein. Die musikalischen Leistungen dieser Damen gefielen ihm so wohl, daß, als Grädener 1862 nach Wien ging, dieses Damenquartett den „Kernstamm" eines kleinen, von ihm gebildeten Frauenchors bildete. So spann sich wenigstens die Detmolder praktische Chorschule für ihn wohltätig in Hamburg weiter. Brahms fand den Wahlspruch „Fix oder nix" für seinen kleinen Chor und versprach seinen Damen viel schöne neue Musik, wenn sie stets pünktlich erscheinen wollten, denn im Herbst drohte als krönender Schluß der Übungen eine kleine Aufführung in der Petrikirche. Da er nun aber einmal tief im Studium der alten großen Meister des Chorsatzes stak, so wurden auch die Statuten für seinen neuen Verein gar hübsch im Zeitstil von ihm abgefaßt. Sie sind so köstlich schalkhaft und ein so unwiderleg-

licher Beweis, daß und wie Brahms sich in den anheimelnden und traulichen alten Lehrbüchern umgesehen hatte, daß sie hier „zur Gemüthsergetzung denen Kennern und Liebhabern“ im vollständigen Wortlaut folgen sollen:

Avertimento.

Sonder weilen es absolute dem Plaisire fördersam ist, wenn es fein ordentlich dabei einhergeht, als wird denen curieusen Gemüthern, so Mitglieder des sehr nutz- und lieblichen Frauenchors wünschen zu werden und zu bleiben jetzund kund und offenbar gethan, daß sie partoute die Clausuln und Puncte hiefolgenden Geschreibsels unter zu zeichnen haben, ehe sie sich obgenannten Tituls erfreuen und an der musikalischen Erlustigung und Divertierung parte nehmen können.

Ich hätte zwaren schon längst damit unter der Bank herfür wischen sollen, alleine aberst dennoch, weilen der Frühling erst lieblich präambuliret und bis der Sommer finiret, gesungen werden dürfte, als möchte es noch an der Zeit sein dieses Opus an das Tageslicht zu stellen.

Pro primo wäre zu remarquiren, daß die Mitglieder des Frauenchors da sein müssen.

Als wird verstanden, daß sie sich abligiren sollen, den Stehungen und Singungen der Societät regelmäßig beizuwohnen.

So nun jemand diesen Articul nicht gehörig observiret und, wo Gott für sei, der Fall passirete, daß Jemand wider jedes Decorum so fehlete, daß er während eines Exercitiums ganz fehlete;

soll gestraft werden mit einer Busse von 8 Schillingen H. C. (Hamburger Courant).

Pro secundo ist zu beachten, daß die Mitglieder des Frauenchors da sein müssen.

Als ist zu nehmen, sie sollen praecise zur anberaumten Zeit da sein.

Wer nun hieweder also sündiget, daß er das ganze Viertheil einer Stunde zu spät der Societät seine schuldige Reverentz und Aufwartung machet, soll um 2 Schillinge H. C. gestrafet werden.

(Ihrer großen Meriten um den Frauenchor wegen und in Betracht ihrer vermuthlich höchst mangelhaften und unglücklichen Complexion soll nun hier für die nicht genug zu favorirende und adorirende Demoiselle Laura Garbe ein Abonnement hergestellt werden, wasmassen sie nicht jedesmal zu bezahlen braucht, sondern aber ihro am Schluß des Quartals eine moderirte Rechnung praesentiret wird.)

Pro tertio: Das einkommende Geld mag denen Bettelleuten gegeben werden und wird gewünscht, daß Niemand davon gesättiget werden möge.

Pro quartio ist zu merken, daß die Musikalien grossentheils der Discretion der Dames anvertrauet sind. Derohalben sollen sie wie fremdes Eigenthum von den ehr- und tugendsamen Jungfrauen und Frauen

in rechter Lieb und aller Hübschheit gehalten werden, auch in keinerlei Weise außerhalb der Societät genommen werden.

Pro quinto: Was nicht mit singen kann, das sehen wir als ein Neutrum an. Will heißen: Zuhörer werden geduldet indessen aber pro ordinario beachtet, was Gestalt sonsten die rechte Nutzbarkeit der Exercitia nicht beschaffet werden möchte.

Obgemeldeter gehörig spezifizirter Erlaß wird durch gegenwärtiges General-Rescript anjetzo jeder männiglich public gemacht und soll in Würden gehalten werden, bis der Frauenchor seine Endschaft erreichet hat.

Solltest du nun nicht nur vor dich ohnverbrüchlich darob halten, sondern auch alles Ernstes daran sein, daß andere auf keinerlei Weise noch Wege darwider thun noch handeln mögen.

An dem beschiehet Unsere Meinung und erwarte dero gewünschte und wohlgewogene Approbation.

Der ich verharre in tiefster Devotion und Veneration des Frauenchors allzeit dienstbeflissener schreibfertiger und taktfester

Johannes Kreisler, Jun.,
alias: Brahms
Geben auf Montag,
den 30ten des Monats Aprili
A. D. 1860.

Brahms verlangte nicht wenig von seinen Damen: „Meine Mädchen müssen sich alle Stimmen selbst ausschreiben, und muß das immer in einigen Tagen durch Herumschicken besorgt sein.“ Aber er tat seine künstlerische Arbeit rein um der schönen Sache willen ohne Entgelt, und so lohnten sie ihm die Damen durch verdoppelte Hingabe und — ein silbernes Tintenfaß nach der letzten Aufführung in der Petrikirche, und es gab dann einen gar anmutigen und neckischen Briefwechsel, und Brahms' Versicherung: „Ei, für solch Geschenk mag ich arbeiten, ich wollte und wünschte, es gäbe keine anderen Honorare.“

Die steifen Hamburger Gesellschaften hatten für Brahms keinen Reiz. Am häufigsten verkehrte er im Hause seines Freundes und Kunstgenossen Avé Lallemant, wo sich ein Kreis älterer Herren mehr zur Pflege der Literatur als der Musik zusammenfand. Im Hamburger Musikleben faßte er viel weniger als Komponist wie als Dirigent seines Damenchors und Pianist sehr langsam Boden. Seine Detmolder Werke gefielen. Im allgemeinen lassen sich die Jahre des zweiten Hamburger Aufenthalts der Detmolder

vokalen „Chorperiode“ etwa als eine Art gleichzeitiger instrumentaler „Kammer- und Klaviermusik-Periode“ gegenüberstellen. In Hamburg entstehen einige große Brahmssche Hauptwerke dieser Gattungen: die beiden Klavierquartette, das Klavierquintett, das erste Streichsextett, die zweihändigen Händelvariationen und die vierhändigen Schumann-Variationen.

Mehrfache Urlaubs- und Kunstreisen führten ihn in diesen Detmold-Hamburger Jahren auf ausgedehnte Wanderfahrten. In Berlin besucht er Clara Schumann im Kreise ihres Stiefbruders, des leidenschaftlichen und ernsten Schumann-Jüngers Woldemar Bargiel und Herman Grimms. In Hannover und Göttingen verlebt er im Kreise Joachims, Grimms und seiner Frau und dessen Schwiegervater Ritmüllers frohe Stunden und erfährt Lust und Leid seiner ernsten Neigung zum anmutigen Töchterlein eines Universitätsprofessors, Agathe von Siebold. Dazwischen geht's an den Rhein, nach Leipzig und so weiter.

Diese zwischen Detmold und Hamburg geteilten Jahre überschattet eine schwarze Wolke: der Mißerfolg des d-moll-Klavierkonzerts im Leipziger Gewandhause. Die noch in Brahms' Jugendzeit fallende Entstehungsgeschichte dieser „Symphonie mit obligatem Klavier“ haben wir eben gehört, und das auch im Rahmen des Brahmsschen Schaffens ganz ungewöhnliche und in seinem, von „tantalischer Prätension“ beherrschten „tragischen Ringen“ (Bülow) unmittelbar von Beethovens neunter Symphonie und Bachs d-moll-Klavierkonzert beeinflußte Werk im zweiten Teil dieses Buches einer eingehenden Erläuterung aufbehalten. Wir spotten heute über die kleinen kritischen Merker, die es damals ablehnen zu müssen glaubten. Bedenken wir aber auch zu ihrer Rechtfertigung, daß es mit dem üblichen Begriff, dem Geist und der Form des Instrumentalkonzerts nur sehr wenig mehr gemein hat, daß es vom Spieler und Hörer Dinge verlangt, für die man um die Wende des fünften und sechsten Jahrzehnts im vorigen Jahrhundert eben unter der unmittelbaren Nachwirkung des Mendelssohnschen und Schumannschen Stils unmöglich schon zu haben war, daß es bei allen Bachschen und Beethovenschen Blitzen im mächtigen musikalischen Gewitter des ersten Satzes weniger rückwärts, als im eminenten Sinn vorwärts schaut! Wenn irgendwo in Brahms' Jugendschaffen, so kann

man in diesem Konzert von „Neuen Bahnen“ reden! Brahms hob es 1859 zuerst am 22. Januar in Hannover unter Joachim, dann, am 27. Januar, in Leipzig unter Rietz persönlich aus der Taufe. Der Erfolg blieb in Hannover achtungsvoll, doch geteilt, wenn auch Freund Joachim noch von einem „Publikum und Künstler gleich ehrenden Erfolg“ spricht; aber die Leipziger gaben sich, mit Joachims Worten, „in ihrer Blasiertheit ein Testimonium der Ärmlichkeit und Herzlosigkeit“ und bereiteten dem ausgezischten Komponisten-Pianisten einen lärmenden Durchfall. In den heiligen Hallen des vornehm-konservativen Leipziger Gewandhauses mußte namentlich der titanische Sturm und Drang im ersten Satze dieses Konzerts „revolutionär“ wirken. Kein Wunder daher, wenn diesmal — die Neudeutschen vieles an Brahms und seinem neuen Werk zu loben fanden, und wenn dagegen die stockkonservativen „Signale“ von einem „zu Grabe getragenen Produkt von wahrhaft trostloser Öde und Dürre“, einem dreiviertelstündigen „Würgen und Wühlen, Zerren und Ziehen, Zusammenflicken und Wiederauseinanderreißen von Phrasen und Floskeln“, einer ungegorenen Masse mit einem „Dessert von schreienden Dissonanzen und mißlautenden Klängen überhaupt“ zeterten.

Der Leipziger Mißerfolg hat Brahms selbst wohl zunächst tief verstimmt, ohne daß er das jemand gestand, doch nicht dauernd entmutigt oder von der von ihm für richtig erkannten Bahn der Konzertkomposition abgedrängt. Gleich am andern Tage kann er Freund Joachim philosophisch gefaßt schreiben:

„Dieser Durchfall macht mir übrigens durchaus keinen Eindruck, und das bißchen üble und nüchterne Laune hernach verging, als ich eine C-dur-Symphonie von Haydn und die Ruinen von Athen hörte. Trotz alledem wird das Konzert noch einmal gefallen, wenn ich seinen Körperbau gebessert habe, und ein zweites soll schon anders lauten.

Ich glaube, es ist das beste, was einem passieren kann; das zwingt die Gedanken, sich ordentlich zusammenzunehmen und steigert den Mut. Ich versuche ja erst und tappe noch. Aber das Zischen war doch zuviel?“

Aber der Leipziger Durchfall hat doch die Drucklegung und Verbreitung des Werkes schwer gehemmt. Seine Partitur erschien erst fünfzehn Jahre später, und erst dann, als ihm Clara Schumann 1873 und dann noch einmal Brahms am 3. Januar 1878 im Leipziger Gewandhause einen immer noch nicht einhelligen persönlichen Ach-

tungserfolg erspielt hatten. Sehr langsam nur gelangte es ins Repertoire der bedeutenden Pianisten, und es bedurfte erst dem vereinten Eintreten von Künstlern, wie Mary Krebs, Wilhelmine Clauß-Szarvády, Theodor Kirchner, Theodor Leschetizky, vor allem aber seiner beiden späteren größten Apostel Hans von Bülow und Eugen d'Albert, um es schließlich in dreißig langen Jahren endgültig — auch in Leipzig — durchzusetzen.

Man pflegt es in der Regel so darzustellen, als ob Brahms' führende Unterzeichnung des unglückseligen Protestes gegen die neudeutsche Schule die nächste Folge, der unmittelbare Ausdruck seines verhaltenen Grimms über das den Neudeutschen in die Schuhe geschobene Fiasko seines d-moll-Klavierkonzerts in Leipzig gewesen sei. Das ist nicht richtig, denn gerade die Neudeutschen könnten dieses, in der Konzertform so kühn reformatorische Zeugnis eines seiner Zeit weit vorauseilenden Sturmes und Dranges nicht ablehnen. Aber dieses Werk selbst mag vielleicht mit den Anstoß dazu gegeben haben, daß die Leipziger „Neue Zeitschrift für Musik", das damalige offizielle musikalische Fortschrittsorgan, 1860 erklären konnte, alle bedeutenden Musiker der Zeit hätten sich zur „Zukunftsmusik" bekannt. Hiergegen glaubte Brahms einen geharnischten Protest einlegen zu müssen, wobei, wie heute feststeht, Joachim der vor allem treibende und führende Teil gewesen zu sein scheint. Er und Bernhard Scholz mögen den Wortlaut der Erklärung redigiert haben. Sie lautete:

„Die Unterzeichneten haben längst mit Bedauern das Treiben einer gewissen Partei verfolgt, deren Organ die Brendel'sche Zeitschrift für Musik ist. Die genannte Zeitschrift verbreitet fortwährend die Meinung, es stimmten im Grunde die ernster strebenden Musiker mit der von ihr vertretenen Richtung überein, erkennten in den Kompositionen der Führer eben dieser Richtung (damit sind vor allem Liszt und Berlioz, nicht aber, nach Brahms' ausdrücklichem Bekenntnis an Joachim, Wagner, gemeint. D. Verf.). Werke von künstlerischem Werth, und es wäre überhaupt, namentlich in Norddeutschland, der Streit für und wider die sog. Zukunftsmusik, und zwar zu Gunsten derselben, ausgefochten. Gegen eine solche Entstellung der Thatsachen zu protestieren halten die Unterzeichneten für ihre Pflicht und erklären wenigstens ihrerseits, daß die Grundsätze, welche die Brendel'sche Zeitschrift ausspricht, nicht anerkennen, und daß sie die Produkte der Führer und Schüler der sogenannten „Neudeutschen" Schule, welche theils jene Grundsätze praktisch zur Anwendung bringen und theils zur Aufstellung immer

neuer unerhörter Theorien zwingen, als dem innersten Wesen der Musik zuwider, nur beklagen und verdammen können.

Johannes Brahms. Joseph Joachim. Julius Otto Grimm. Bernhard Scholz."

Das beigefügte Zirkularschreiben erbat die Unterschriften an Brahms' Adresse, Hohe Fuhlentwiete 74, in Hamburg. Eine große Reihe bedeutender Künstler hatte sich zur Namensunterzeichnung verpflichtet. Während man ihre Namen sammelte, kam eine Abschrift nur mit den obengenannten vier Namen im Berliner „Echo" vorzeitig zum Abdruck. Damit war dem Protest die Spitze abgebrochen und die breitere Wirkung genommen! Denn nun ergoß man allein über jene Vier im neudeutschen Lager eine überlaufende Schale voll Haß, Spott und Hohn, und Brahms, Joachim, Grimm und Scholz standen von nun ab ihr Leben lang auf dem Weimarer Index.

Man teilt diese Protestgeschichte nicht ohne einige Verlegenheit mit. So nutzlos der Protest natürlich war, so wenig scheint es uns eines wirklich freien Künstlers würdig, in unduldsamen und scharfen Protesten gegen andere, innerlich schließlich gleich fest begründete Kunstrichtungen loszuziehen, so wenig scheint es uns berechtigt zu sein, sich selbst zum Ordnungs- und klassischen Tempelhüter der deutschen Musik auszurufen. Das muß gesagt werden, weil man Brahms lieb hat; denn die wahre Liebe beruht nicht in kritikloser Verhimmelung, sondern in kritischer Erkenntnis auch der Grenzen des seelischen, geistigen und philosophischen Horizonts, der Weltanschauung ihres Helden . . .

Nicht viel anders wie Leipzig stellte sich seine Vaterstadt Hamburg zu Brahms' d-moll-Konzert, das er auch hier persönlich — in einem Konzert von Ottens Musikalischer Gesellschaft am 24. März — vortrug. Der erste Satz entging abermals nur mit knapper Not der Ablehnung; Brahms mußte sich durch den Dirigenten zum Weiterspielen überreden lassen. Um so freundlicher empfing man vier Tage später in einem eigenen Konzert unter Mitwirkung von Joachim und Stockhausen seine erste Serenade, und so konnte Brahms in einem Clara-Schumann-Konzert am 15. Januar 1861 seinen Hamburgern mit den Gesängen für Frauenchor mit Harfe und zwei Hörnern und der zweiten Serenade kommen, ohne eine unfreundliche Aufnahme befürchten zu müssen.

Schon im August 1860 hatte Brahms in dem Unabhängigkeits- und Freiheitsgefühl des Niederdeutschen den festen Entschluß gefaßt, die sichere und einträgliche Stellung in Detmold aufzugeben und sein „Standquartier“ aus dem freundlichen, aber naturgemäß engen und der großstädtischen künstlerischen und geistigen Anregungen ganz entbehrenden Detmold nach Hamburg zu verlegen. Als gewichtigster Grund bestimmte ihn dazu ein stiller, aber großer Wunsch: er hoffte durch Vermittlung seines Freundes Avé Lallemant den Dirigentenposten der Hamburger Philharmonischen Gesellschaft zu erhalten. Allein: die kalte Aufnahme seines d-moll-Klavierkonzerts durch die Hamburger war nur der Vorbote eines noch kälteren Heimatgrußes: die geistige und künstlerische Hauptstadt Niederdeutschlands bestätigte abermals den uralten, wahrhaft tragischen Charakter- und Erbfehler des schwerblütigen Niederdeutschen, niemals seine eigenen, dem eigenen Boden und Volkstum erwachsenen bedeutenden schöpferischen Talente rechtzeitig zu erkennen und durch feste Berufungen an sich zu fesseln, sondern stets das Fremde, am liebsten das Mittel- und Süddeutsche oder Österreichische vorzuziehen: sie ließ ihren, im großen musikalischen Deutschland schon berühmten Sohn und jungen Meister Brahms, als sie ihn für eine leitende musikalische Stelle gewinnen konnte, ziehen und rief Stockhausen an die Spitze der Philharmonischen Konzerte, die er indes nur bis 1866 leitete.

Joachim, der alle Hebel in Bewegung gesetzt hatte, um seinem Freund den Posten gewinnen zu helfen, zieht das für die damaligen Hamburger nicht eben angenehm klingende, aber vollkommen berechtigte Fazit der Wahl in einem Brief an Avé Lallemant:

„Du weißt, ich habe die größte Hochachtung vor Stockhausens Gesangstalent, und er ist wohl der beste Musiker unter den Sängern; aber wie man bei der Wahl zwischen ihm und Johannes als Leiter eines Concertinstituts sich für ersteren entscheiden kann, verstehe ich mit meinem beschränkten Musikerverstand nicht! Grade als Mensch eben, auf den man bauen kann, steht mir Johannes mit Begabung und Willen erst recht hoch. Es giebt nichts, das er nicht fassen und mit seinem Ernst erobern könnte! Du weißt das ebenso gut wie ich — und wäret ihr ihm mit Vertrauen und Liebe alle im Comite und Orchester entgegengekommen (wie Du als Freund und privatim immer thatest), statt mit Zweifel und Protectormienen, es hätte seiner Natur die Herbheit genommen, während es ihn bei seinem Patriotismus für Hamburg (der

fast kindlich rührend ist) immer bitterer machen muß, sich . . . hintangesetzt zu sehen. Ich darf nicht daran denken, um nicht traurig zu werden, daß seine engeren Landsleute sich das Mittel aus der Hand gegeben haben, ihn befriedigter, milder und in seinen genialen Leistungen genießbarer zu machen . . ."

Brahms wurde durch Stockhausens Wahl — so wenig er sich's äußerlich merken ließ — tief getroffen, denn er war wie alle Niederdeutschen ein treuer Sohn seiner Vaterstadt. Wir hören davon fast gar nichts direkt; desto mehr aber empfinden wir es indirekt. Brahms hat Hamburg seitdem nur noch vorübergehend, zumeist während der Wirksamkeit Bülows, besucht und dann gern mit gutmütigem Humor auf den sprichwörtlichen Hamburger „Mudd" und „Sott", auf Regen, Nebel und Schmutz gescholten. Aber er hat ihr und seinen heimischen Freunden die gute niederdeutsche Treue bewahrt, und der spätere Ehrenbürgerbrief seiner Vaterstadt, die Ehrenmitgliedschaft ihres Tonkünstlervereins mag viel davon geheilt haben, was diese erste große und schmerzende Wunde — von der Heimatstadt dieses und noch ein späteres Mal verschmäht zu werden — ihm schlug.

Da der Prophet im deutschen Vaterlande wenig, im norddeutschen in der Kunst aber noch unendlich viel weniger gilt, als im süddeutschen, so führt Brahms das aus, was der geistig todkranke Schumann in seliger Erinnerung an seinen Wiener Aufenthalt ersehnt hatte: er beschließt Grädener zu folgen und, mit einem kleinen, während der Wanderjahre ersparten Kapital vor unmittelbarer Not geschützt, in der Heimat der vier großen Klassiker und Romantiker Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, in der österreichischen Kaiserstadt Wien sein Glück zu versuchen.

Die Übersiedlung vollzieht sich schrittweise und in der ungebundenen Brahmsschen Form zwangloser Kunst- und Erholungsreisen. Noch in den beiden letzten Jahren seines Hamburger Aufenthalts spielt er vor begeisterten Hörern in Oldenburg Beethovens G-dur-Konzert und, am Vorabend vor versammelter Hofkapelle, seine neuen Händelvariationen und verlebt in Dietrichs Heim und in der Oldenburger Gesellschaft frohe Tage. Im Juni 1862 besucht er das Niederrheinische Musikfest in Düsseldorf, und was die kleine Berta Prorubsky aus dem Hamburger Damenchor nicht vermochte, das scheint hier die ausgezeichnete Wiener Sängerin Louise Dustmann-

Meyer fertig zu bringen: den jungen Meister ganz und gar für die „heilige Stadt der Musiker“ zu begeistern. Zunächst wird mit Clara Schumann und Dietrich im Nahetal, in Münster am Stein bei Kreuznach am Fuße der pfalzbayerischen Ebernburg Sommerquartier genommen. Hier, „wo Franz von Sickingen starb, und Ulrich von Hutten schrieb“, entstehen die beiden Hefte der Magelonen-Romanzen und die ersten Entwürfe zum ersten Satz der c-moll-Symphonie. Der Tag lockt zu herrlichen Ausflügen, abends wird bei Frau Clara stundenlang musiziert, und Brahms ist in seiner übermütigsten Neck-Laune. Als Clara weiterreist, geht's mit Freund Heinrich von Sahr auf eine kleine improvisierte Reise nach Speyer und Karlsruhe zum Besuch der an die dortige Kunstakademie berufenen Düsseldorfer Meister Lessing, Schirmer und Schrötter.

Am 8. September 1862 fährt er zum ersten Male nach Wien und gibt dort am 29. November, wie wir gleich sehen werden, sein Einführungskonzert. Zu Weihnachten ist er wieder in Hamburg, und etwa zu Neujahr mit dem d-moll-Klavierkonzert und dem Schmerzenskind des später zum Klavierquintett umgearbeiteten f-moll-Streichquintetts bei Freund Dietrich in Oldenburg.

Im Januar 1863 geht er endgültig nach Wien; zunächst, nicht ohne die Möglichkeit der Rückkehr sich offen zu halten: „Wie lange ich bleibe,“ schreibt er an Dietrich, „weiß ich natürlich nicht; wir wollen's darauf ankommen lassen und hoffe, wir sehn uns doch den Winter einmal.“

MEISTERJAHRE (WIEN)

Der Dirigent der Wiener Singakademie

Die anfangs nur vorübergehende Übersiedlung nach Wien teilt Brahms' Leben in zwei große Hälften. Die Lehr- und Wanderjahre sind zu Ende; es beginnen die Meisterjahre. Auch sie sind Lehrjahre, sofern es bei Brahms des Lernens kein Ende ist, und sie sind Wanderjahre, sofern Brahms in seinem ganzen Leben nie mehr und weiter gereist ist, als gerade in diesen Meisterjahren.

Aber es sind Kunst- und Sommerreisen eines in Wien immer seßhafter und „beheimateter“ Werdenden, eines großen Künstlers, dem der Mitteilungsdrang in der Leitung oder dem Vortrag eigner Werke etwas so Natürliches und innerlich Notwendiges war, wie das Wandern, der Natur- und Kunstgenuß selbst. Das äußere Leben des Meisters verlief von nun an unauflöslich an Wien gebunden, einfach und in behaglicher äußerer Unabhängigkeit und Ruhe.

Wien erstrahlte, als Brahms dorthin kam, noch im alten musikalischen Glanze. Die k. k. Hofoper nannte allererste Namen als Dirigenten und Sänger ihr eigen. Ihr Orchester zählte von je zu den hervorragendsten der Welt. Weltruf hatten sich auch schon die 1841 vom Meister der „Lustigen Weiber von Windsor“, Otto Nicolai, begründeten alljährlich acht Philharmonischen Konzerte dieses Orchesters errungen. Ihre Dirigenten wuchsen Schritt für Schritt an Glanz und internationaler Bedeutung: von Nicolai, Esser, Eckert, Dessoff und Herbeck steigt die Stufenleiter der Vollkommenheit himmelan zu Richter, Mahler, Weingartner und den großen Gastdirigenten Safonoff, Schuch, Mottl, R. Strauß und Nikisch. In diesen Konzerten saß stets die geistige und künstlerische Elite des kunstbegeisterten Wiener Konzertpublikums versammelt. Der Hofoper und den jüngeren Philharmonischen Konzerten stand die alte, 1812 begründete Gesellschaft der Musikfreunde, die schon einen Beethoven und Schubert zu ihren Mitgliedern zählte, mit Konservatorium (1817) und Abonnementskonzerten gegenüber. Als eine große und um das Musikleben Wiens hochverdiente Körperschaft mit Laieninstitution, sofern ihr geschäftlicher Teil von kunstbegeisterten Liebhabern in hingebendstem Eifer besorgt wurde. Eine enge Vereinigung mit dem 1859 von Johann Herbeck begründeten Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde erlaubte neben den Symphoniekonzerten mit auserlesenen Solisten auch große Chor- und Oratorienaufführungen. Als Brahms nach Wien kam, war der ehrgeizige und rastlos tätige Herbeck erst seit drei Jahren der künstlerische Leiter dieser altehrwürdigen Gesellschaft geworden. Neben dem Singverein blühte in heißem Wetteifer die vom Chordirektor und Lehrer für Chorgesang am Konservatorium, Ferdinand Stegmayer, begründete jüngere Singakademie. Die Wiener Kammermusik dieser Jahre beherrschte der mit kaustischem Witz begabte „alte Hellmesberger“,

Joseph Hellmesberger (Vater). Dieser war bis 1859 artistischer Direktor der Konzerte der Musikfreunde und des Konservatoriums gewesen. Mit Herbecks Ernennung zum Konzertdirigenten wurden die beiden, in seiner Person vereinigten Ämter getrennt. Hellmesberger blieb Leiter der Akademie und war zur Zeit von Brahms' Ankunft in Wien Violinprofessor am Konservatorium (seit 1851) und Konzertmeister des Hofopernorchesters (seit 1860). Sein 1849 begründetes Streichquartett (H.-Durst-Heißler-Schlesinger) genoß den Ruhm des ersten und besten der österreichischen Kaiserstadt.

Das war etwa, in ganz großen Zügen gezeichnet, das musikalische Wien um die Wende von 1862 und 1863. Es war eine einzigartige große Musikstadt von europäischem Ruf, und ein Sieg, noch dazu für einen „nordischen Fremdling", gewiß ganz außerordentlich schwer. Unser Hamburger Meister nahm den unausweichlichen schweren Kampf mutig auf und trat am 16. November 1862 zunächst im ersten Hellmesberger-Quartettabend mit Carl Tausig und Fräulein Bettelheim zum ersten Male vor das Wiener Publikum. „Piano-Quartett (g-moll) neu . . . Piano: Herr J. Brahms", steht auf dem Programm. Am 29. November aber gibt er im Saale der Gesellschaft der Musikfreunde sein erstes eigenes Konzert. „Aus Gefälligkeit für den Konzertgeber" wirken das Hellmesberger-Quartett (Zweites Klavierquartett in A-dur), die Konservatoriumsprofessorin Frau Passy-Cornet (Lieder) und Professor E. Förchtgott (Balladen) mit. Brahms selbst spielt — symbolisch für seine ganze Kunstauffassung und -richtung — Bachs F-dur-Tokkata, Schumanns C-dur-Fantasie op. 17 und seine Händelvariationen und Fuge.

Der Erfolg war vollkommen und groß. Hören wir den jungen, bescheidenen Meister freudig bewegt an seine Eltern schreiben:

„Liebe Eltern,

Ich hatte gestern große Freude, mein Concert ist ganz trefflich abgelaufen viel schöner als ich hoffte.

Nachdem das Quartett recht wohlwollend aufgenommen war, habe ich als Clavierspieler außerordentlich gefallen. Jede Nummer hatte den reichsten Beifall, ich glaube, es war ordentlich Enthusiasmus im Saal.

Jetzt könnte ich freilich ganz gute Concerte machen aber an Lust fehlt mir's, denn es nimmt mich für die Zeit zu sehr ein, so daß ich zu nichts Anderm kommen kann.

Ich soll bei diesem Concert auf die Kosten gekommen sein, im Uebrigen war natürlich der Saal mit Freibilleten gefüllt.

Ich habe so frei gespielt als säße ich zu Haus mit Freunden u. durch dies Publikum wird man freilich ganz anders angeregt als von unserm.

Die Aufmerksamkeit solltet ihr sehn u. den Beifall hören u. sehen!

Uebrigens will ich noch sagen, daß Hr. Bagge wohl der Einzige war, der über m. Quartett so absprechend schreibt, die übrigen Tagesblätter hier lobten mich damals sehr.

Ich bin sehr vergnügt, daß ich das Concert gegeben habe . . .

Meine Serenade wird andern Sonntag, wie ich denke, aufgeführt.

In m. Concert gestern, wollte ich Gesangsachen von mir aufführen, was mir furchtbar viel Lauferei u. Unangenehmes machte, das ist ein Hauptgrund weshalb ich endlich Ruhe will. . . . Die hiesigen Verleger, namentlich Spina und Lewy drängen mich seit dem Quartett um Sachen, indeß gefällt mir in Norddeutschland manches besser u. sonderlich die Verleger u. für's Erste entbehre ich lieber die paar Ldrs (Louisd'ors). die diese vielleicht mehr zahlen würden . . .

Schreibt bald und habt lieb

Euren

Johannes."

Herrn Marxsen herzliche Grüße und vergeßt nicht wegen Bösendorfer."

Auf Hanslicks Rat gab Brahms am 6. Januar 1863 noch ein zweites eignes Konzert. Er selbst spielte seine f-moll-Klaviersonate, Bach und Schumann; Marie Wilt sang einige seiner Lieder. Herbeck setzte die erste, Dessoff die zweite Orchesterserenade aufs Programm; das erste Streichsextett wirkte außerordentlich, das f-moll-Quintett in seiner neuen Form als Sonate für zwei Klaviere erweckte in Brahms' und Tausigs Vortrag ein Jahr später hohen Respekt. Der Komponist Brahms fand in Wien, wenn auch auf dem Umwege als Pianist, steigendes Interesse. Die besten Wiener Künstler, darunter namentlich der Pianist Julius Epstein, und die Besten des neudeutschen Kreises, wie Tausig und Cornelius, wetteiferten in Hilfsbereitschaft für ihn. Allmählich fand auch der Mensch Brahms gesellschaftlich festeren Boden und konnte sich bei der Liebenswürdigkeit, Herzlichkeit und Fröhlichkeit des kunstfrohen und leicht entzündlichen Österreichers immer wärmer und heimischer in Wien fühlen.

Sein klares Zielbewußtsein, sein nüchtern und kühl über den Dingen stehendes scharfes Denken faßt das, was er will, ein für allemal

in diesem glückbewegten Brief kurz zusammen: Abkehr vom Konzertpianistentum und Rückkehr zum ruhigen Schaffen, dauernde Verbindung mit dem norddeutschen Musikverlag Simrock.

Den Erfolg, den Brahms mit seinem Einführungskonzert in Wien errang, darf man hoch, doch nicht zu hoch einschätzen. Es ist Brahms in Wien eigentlich genau so, wie seinem großen Landsmann Friedrich Hebbel gegangen, wie sich ja denn die Ähnlichkeit im äußeren Lebenslauf dieser beiden größten Niederdeutschen, die leider niemals zueinander in Beziehung traten, immer und immer wieder uns aufdrängt. Für Hebbel waren mit der Ankunft aus Italien in Wien am 4. November 1845 und der Verheiratung mit der großen Burgtheaterschauspielerin Christine Enghaus die furchtbaren Lehr- und Wanderjahre mit der ewigen Kette seines tragischen Verhältnisses zu Elise Lensing, waren die Jahre bitterster Not und Armut vorbei. Für Brahms bedeutete die Übersiedelung nach Wien in einem, Hebbel gegenüber freilich unendlich abgeschwächten Maße der bisherigen dunklen Stunden, Tage und Jahre dasselbe: das Einlaufen in den stillen Port nach mannigfachen Stürmen und Kämpfen des Lebens. Allein, wie Hebbel eigentlich zeit seines Lebens mit dem Burgtheaterdirektor Heinrich Laube, so hat Brahms sein Leben lang in Wien mit der in Anton Bruckner, indirekt in Hugo Wolf verkörperten, großen Wagnerpartei zu kämpfen gehabt. Beide, Hebbel wie Brahms, haben die Ernsten, Echten und Unvoreingenommenen auch in Wien wohl sofort in ihrer Größe und Bedeutung erkannt und gefördert; die allgemeine künstlerische Wertschätzung mußten sie sich von einem Werk zum andren immer wieder von neuem erobern, wobei ihre herbe norddeutsche Männlichkeit und tief verschlossene, spröde Menschlichkeit ihnen naturgemäß eher hemmend und irreführend, als fördernd im Wege steht. Denn der Wiener lebt nicht nur leicht und frohsinnig, sondern auch rasch, und wie beim Rheinländer heißt's bei ihm nicht selten: „Aus dem Auge, aus dem Sinn.“

Trotz aller Erfolge schwankte Brahms immer noch zwischen Wien und Hamburg. „Es ist hier ganz gut, aber ich gehe doch wohl wieder nach Hamburg.“ Am 1. Mai 1863 reist er, „in dieser Sache sehr altmodisch“, zu den Eltern in die Vaterstadt und besucht auf der Durchreise in Hannover Freund Joachim und seine junge

Braut Amalie Weiß. In Hamburg erwartet ihn Enttäuschung über Enttäuschung. Stockhausen ist Dirigent der Philharmonie; im Elternhause herrscht der Unfrieden. Brahms nimmt zur Komposition des „Rinaldo“ draußen vor der Stadt im lieblichen Blankenese an der Unterelbe Quartier und verlebt wieder glückliche Tage bei Dietrichs in Oldenburg. Der dreißigste Geburtstag bringt ihm eine große Freude: Wien bietet ihm die grade erledigte Stelle eines Chormeisters der Singakademie an. In Brahms erwacht die alte Liebe zum Chorgesang, obwohl sein starker niederdeutscher Unabhängigkeitssinn sich gegen eines Amtes Bürde sträubt: „Es ist ein besonderer Entschluß, seine Freiheit das erste Mal wegzugeben“, schreibt er am 30. Mai an die Singakademie. Er nimmt die Stellung an, sammelt in Baden-Baden bis Ende September bei Frau Clara Schumann neue Kräfte und übersiedelt rund zwei Monate vor Hebbels Tod (13. Dezember) endgültig nach Wien. Nicht ohne das schwere Verantwortlichkeitsgefühl des Norddeutschen: „Ich habe doch enorme Scheu, gerade in Wien mein Talent in dieser Sache zu versuchen“, schreibt er an Dietrich. Mit Lust und Liebe tritt er am 28. September sein erstes Wiener Amt an, mit Ernst, Strenge und Pflichteifer leitet er die Proben. Das Stimmaterial war, wie überall in Süddeutschland und ganz besonders in Österreich, außerordentlich schön, seine kunstbegeisterten Sängerinnen und Sänger zum großen Teile hochmusikalisch. So konnte er es wagen, einen systematischen Bachkultus zu treiben und daneben größere und selten gehörte Chorwerke von Händel, Beethoven, Schubert und Schumann zur Aufführung zu bringen. Gleich das erste Konzert, am 15. November 1863 im k. k. Großen Redoutensaale, beginnt mit Bachs Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis“, Beethovens Opferlied, drei von Brahms vierstimmig gesetzten Volksliedern und Schumanns „Requiem für Mignon“. Das nächste Konzert, am 4. Januar 1864 (u. a. Beethovens Elegischer Gesang, Gabrielis „Benedictus“, Bachs Kantate „Mitten wir im Leben sind“ und Motette „Liebster Gott, wann werd' ich sterben“), scheitert an der Klippe des a-cappella-Gesanges. Das dritte Konzert, am 17. April, der erste „Brahms-Abend“ unter Mitwirkung von Tausig und vom Hellmesberger-Quartett, vermag die Scharte nicht recht auszuwetzen. „Mein Winter ist bald zu Ende, und habe ich jetzt mich zu ent-

schließen, ob ich kommenden Winter in der gleichen Stellung noch zubringen will, was mir sehr schwer wird, trotzdem natürlich Akademie und Orchester manche Freude bereiten", gesteht Brahms. Mit der unerbittlich strengen Selbstkritik, die ihn stets auszeichnete, sieht er ein, daß ihm Lorbeeren auf dem Felde der Chorleitung nicht erblühen, ja daß die unausbleiblichen Kämpfe mit dem Wettbewerb Herbecks seiner Anerkennung als Schaffenden eher schaden als nützen würden. Obwohl er im Mai statutenmäßig auf drei Jahre neugewählt wird, legt er schon im Juli sein Amt wieder nieder, und alle Bemühungen, ihn zur Fortführung seiner Dirigententätigkeit zu veranlassen, bleiben erfolglos. Dessoff wird sein Nachfolger. Nun beginnen für Brahms neue Wanderjahre als

Der Meister des Deutschen Requiems

Nur ganz andere wie die des Jünglings. Aus dem abhängigen Partner Reményis, dem Schützling Schumanns, ist der immer größerer Unabhängigkeit sich erfreuende Komponist geworden, der keine Reisen mehr zum Lebensunterhalt, sondern Kunstreisen zur Förderung und Verbreitung seines Schaffens und zum Studium, oder Erholungsreisen zur gesundheitlichen Kräftigung und geistigen Weiterbildung macht. Das Standquartier aber für alle nun folgenden Reisen und vorübergehenden Veränderungen seines Wohnsitzes bleibt Wien. Wiederholt hat es Brahms in den nun folgenden etwa zehn Jahren der Amtslosigkeit versucht, sich an einem Ort zu akklimatisieren: immer wieder ist er zur schönen blauen Donau zurückgekehrt.

Nach Niederlegung seines ersten Wiener Amtes geht der Meister des zweiten Streichsextetts in unbesiegbarer niederdeutscher Wanderlust wieder auf längere Reisen, in landschaftlich schöne Gegenden und Städte, die ihm ungestörte Ruhe und reiche Phantasieanregung für sein Schaffen bieten. Im Frühjahr 1864 verläßt er Wien, besucht die inzwischen voneinander getrennt lebenden Eltern und fährt über Göttingen wieder nach Baden-Baden. Die liebliche Weltkurstadt am Schwarzwald liebte er ganz besonders, und fast allsommerlich traf er hier, bis 1872, zuerst im Sommer 1862, mit Clara

Schumann zusammen. „Das Haus Lichtental (Baden-Baden) Nr. 316 — richtig: 136 — liegt auf einer Anhöhe (Cäcilienberg) und von meinen Zimmern aus sehe ich nach drei Seiten auf die dunkel bewaldeten Berge, die schlängelnden Wege hinauf und hinab und die freundlichen Häuser", schreibt der Komponist im Mai 1865 an Frau Bertha Faber in Wien. Das Badener Quartier war denkbar bescheiden: ein kleines teppichloses, blau tapeziertes Giebelzimmer, die „Blaue Stube", und eine Schlafkammer. Hier entstand unter den mächtigen Scharzwaldtannen neben manchen der schönsten Brahmsschen Schöpfungen jedenfalls schon Anfang der sechziger Jahre in seiner ursprünglichen Form auch das romantische Horntrio op. 40. Dann ging es jedesmal nach Karlsruhe, wo unser Meister in dem späteren Münchener Hofkapellmeister Hermann Levi und dem für den großen Neuklassiker der deutschen Malerei, Anselm Feuerbach, begeisterten Kupferstecher Julius Allgeyer zwei liebe Freunde besaß. Die wöchentlichen Gastspiele der Karlsruher Oper in Baden regten Brahms zu Opernplänen an; wir werden später sehen, daß und warum sie nie Wirklichkeit wurden. Im August wurde die dritte Tonkünstlerversammlung in Karlsruhe besucht und ein sarkastischer Bericht über sie an Joachim gesandt. Anfang Februar 1865 gibt Brahms seiner geliebten Mutter das letzte Geleit in Hamburg, im Frühjahr ist er wieder in Baden und lernt durch Allgeyers Vermittlung Anselm Feuerbach persönlich kennen.

Nachdem der Karlsruher Hornist „einige Wochen das Waldhorn exerzierte", hebt es Brahms mit ihm Anfang Dezember in einem Hofkonzert aus der Taufe; Anfang November hatte er in einem Museumskonzert einige Schumanniana und sein d-moll-Klavierkonzert gespielt, das den Karlsruhern überraschenderweise „gar keinen Verdruß" machte. Zwischen beide Konzerte schiebt sich eine kleine Schweizer Kunstreise. In Basel gibt er ein eigenes Konzert; in Zürich dirigiert er seine erste Serenade und spielt Schumanns a-moll-Konzert und Bachs chromatische Fantasie und Fuge. Dabei passierte, wie A. Steiner später im Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1898 erzählt, folgender köstliche Spaß: „Im ersten Satze des (Schumannschen) Concertes leistete Brahms einen hübschen musikalischen Witz. Der Oboist hatte bei der bekannten melodischen Phrase, die hernach vom Clavier wiederholt wird, sich

vergriffen und den Vorschlag auf d mit fis statt e geblasen; Brahms reproducierte dann die Stelle nach dem gleichen Lapsus, der Consequenz wegen, wie er meinte, und um den Oboisten nicht zu blamieren.“ Zürich folgt Winterthur, wo Brahms freundschaftlich mit Rieter-Biedermanns verkehrt und einen Kammermusikabend mit Kirchner und Hegar gibt. Nach dem zweiten Karlsruher Konzert setzt Brahms seine Kunstreise als Dirigent und Pianist nordwärts fort: Mannheim, Köln, Oldenburg und Hamburg. Hier lernt er seine Stiefmutter, Karoline Schnack, kennen, die Vater Brahms ein Jahr nach dem Tode seiner ersten Frau, im März 1866, geheiratet hatte, und kehrt dann nach Karlsruhe zurück.

Im Frühjahr 1866 schlägt er auf Theodor Kirchners Rat sein Quartier zu längerem Aufenthalt in Zürich auf und lernt zum ersten Male den, durch seine schwere, tief pessimistische Lebensauffassung ihm seelisch artverwandten, hochbedeutenden Chirurgen aus der Schule Dr. Langenbecks und begeisterten musikalischen Liebhaber Theodor Billroth kennen, der ganz nahe bei Hegar auf der Plattenstraße wohnte. Mit ihm schloß er bald die treueste und herzlichste Freundschaft fürs Leben. Der Chirurg war damals ein mehr als dilettantischer, sehr gewandter Klavierspieler, ein tüchtiger, durch Eschmann geförderter Bratschist seines Hausquartetts und ein gelegentlicher Musikreferent der „Neuen Zürcher Zeitung“.

Brahms hat den Züricher Aufenthalt außerordentlich zum ruhigen Schaffen benützt. Neben der Arbeit am Deutschen Requiem fand er noch Zeit, die letzte Hand an das Horntrio, den Magelonen-Liederzyklus, die Vier Gesänge op. 43 mit ihren Perlen „Von ewiger Liebe“ und „Die Mainacht“ zu legen. Einige Zeit weilt er in Winterthur bei seinem Verleger Rieter-Biedermann. Dann geht es auf eine Schweizerreise, und im Juni ist er wieder in Zürich bei Billroth. Mit Kirchner werden, zum Entsetzen des klassisch gesonnenen Billroth, Lisztsche symphonische Dichtungen und Symphonien auf zwei Klavieren gespielt: „Horrible Musik! Dante, Mazeppa, Prometheus . . . Beim Dante,“ so berichtet Billroth, „kamen wir nur bis zum Purgatorium; ich legte dann vom medicinischen Standpunkt ein Veto ein und wir purgirten uns mit Brahms' neuem Sextett, das eben herausgekommen ist . . .“ Und Hegar erzählte Steiner: „Auch bei Wesendoncks (dem Freundespaar Richard Wag-

ners) verkehrte Brahms öfters und er legte ein lebendiges Interesse an den Tag für alles, was man dort über Wagner erfahren konnte. Frau Wesendonck besaß die ersten Skizzen zu »Tristan und Isolde« und eine Klaviersonate im MS, Herr Wesendonck die von Wagners eigener Hand geschriebene Partitur zum »Rheingold«. Diese Sachen betrachtete Brahms mit einer gewissen Ehrfurcht, wie er damals immer mit großem Respekt von Wagner sprach.“ Im übrigen ist der ganze Züricher Aufenthalt der Arbeit an dem großen Werk gewidmet, das den Namen Brahms schon im folgenden Jahre im edelsten Sinne volkstümlich machen und ihm erst damit und in ganz ungleich höherem Grade, wie nach der Veröffentlichung der Sextette, der Magelonenromanzen, der Klavierquartette, des Klavierquintetts, der Händelvariationen für Klavier in der großen Öffentlichkeit den entscheidenden Sieg, die unbestrittene gewichtige Geltung bringen sollte: dem Deutschen Requiem.

Die ersten Skizzen zum Requiem dürften nach Kalbeck schon 1861 in Hamm (Westfalen) geschrieben sein. Damit würde sich allerdings die allgemein verbreitete Anschauung erledigt haben, daß der Tod von Brahms' Mutter die unmittelbare Veranlassung zu seiner Schöpfung gebildet habe. Brahms hat aber jedenfalls den größten Teil des Deutschen Requiems in seiner Züricher Wohnung beim ehemaligen Flunterner Gemeindeschreiber Kuser unterhalb des sogen. „Forsters“ am Zürichberg mit herrlicher Fernsicht auf See und Alpen geschrieben und, wie Steiner erzählt, „um sich die geeigneten Texte aus der Bibel dafür zusammenzustellen, die »große Concordanz« — das alphabetische Verzeichnis aller wichtigen Bibelstellen — aus der Stadtbibliothek nach dem Zürichberg hinaufgeschleppt“. Die Partitur war 1866, im Jahre des Deutsch-Österreichischen Krieges, fertig, umfaßte sechs Sätze und wurde erst später um einen siebenten Satz bereichert. Ende Mai 1867 erhielt Billroth einen Ruf als Professor und erster Direktor des Operationsbildungsinstituts nach Wien. Im Herbst siedelte er von Zürich nach Wien über, und Brahms begleitete ihn; vielleicht schon mit der ziemlich festen Absicht, seinem liebgewonnenen Freunde bald dauernd in die ihm längst ans Herz gewachsene österreichische Kaiserstadt zu folgen.

Vorläufig sah es noch nicht so aus, und Brahms' Lebensschiff

verfolgte den eigentümlichen, zwischen Südwestdeutschland, der Schweiz und Österreich geteilten Zickzackkurs dieser sechziger Jahre weiter. Nach dem Badener Spätsommeraufenthalt und einer neuen Kunstreise durch die Schweiz kommt er Ende November 1866 nach Wien. Zur Wiedereinführung gibt er hier am 17. März und 7. April zwei eigene Konzerte, in denen er selbst die Händel- und Paganinivariationen spielt. Ihren über Erwarten großen Erfolg bekommt sofort der Vater zu wissen: „Mein Klavierspiel imponiert hier genug, und ich gehe freilich auch nicht zurück . . . Ich hatte solange hier nicht gespielt, daß die Leute garnicht wußten, was sie erwarten sollten, und derweil ging's famos den Abend.“ Diese beiden Konzerte haben für Brahms' späteren Entschluß, sich dauernd Wien niederzulassen, entscheidend mitgewogen. Im April folgt Ungarn (Preßburg, Pest), im November mit Joachim Wien, Graz, Klagenfurt, Pest.

Am 1. Dezember dieses Jahres führt Herbeck die drei ersten Sätze des Deutschen Requiems in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde im k. k. Großen Redoutensaale zum ersten Male auf. Nicht, wie zu erwarten war, zu vollem Verständnis. Vielmehr setzte namentlich nach dem dritten Satz mit der gewaltig über dem Orgelpunkt D dahinbrausenden Schlußfuge, wie Brahms' Freund und damaliger Vorstand des Wiener Tonkünstlervereins, Richard von Perger, berichtet, ein artiges Zischen von „Skandalmachern“ ein, deren Tätlichkeiten der dreizehnjährige brahmsbegeisterte Perger nur mit Mühe entging. Hanslick lehnt derartige Mißfallensäußerungen in seiner „Neuen Freien Presse“ scharf ab:

„Während die beiden ersten Sätze des Requiems trotz ihres düsteren Ernstes mit einhelligem Beifall aufgenommen wurden, war das Schicksal des dritten Satzes ein sehr zweifelhaftes. Brahms braucht sich darum nicht zu grämen — er kann warten. Daß eine so schwer faßliche, nur in Todesgedanken webende Composition keinen populären Erfolg erwartet und viele Elemente eines großen Publikums unbefriedigt lassen wird, ist begreiflich. Aber selbst dem Widerstrebenden, so glaubten wir, müßte sich eine Ahnung von der Größe und dem Ernste des Werkes beimischen und Respekt auferlegen. Dies scheint nicht der Fall bei einem Halbdutzend grauer Fanatiker der alten Schule, welche die Unart begingen, die applaudirende Majorität und den vertretenden Componisten mit anhaltendem Zischen zu begrüßen, ein »Requiem« auf den Anstand und die gute Sitte in einem Wiener Concertsaale, das uns auf das bedauerlichste überrascht hat. Aber auch Hanslick

hat, so begeistert er die Echtheit und Bedeutung des Requiem im Übrigen preist, namentlich für diesen dritten Satz seine Einwände und gesteht unter anderem, „er habe bei der über den Orgelpunkt D hinbrausenden Schlußfuge des dritten Satzes die Empfindungen eines Passagiers, der im Schnellzug einen Tunnel durchrasselt“.“

Für diesen zwiespältigen Wiener Erfolg erlebte Brahms in Bremen die glänzendste Genugtuung. Domkapellmeister Karl Reinthaler, dem Dietrich die Manuskript-Partitur brachte, hatte rasch entschlossen die Aufführung des auch von ihm sofort in seiner Bedeutung erkannten Werkes auf Karfreitag, den 11. April 1868, im Dom festgesetzt. Brahms, der seit Januar wieder in Hamburg weilt und Anfang April im Oldenburger Hofkapellkonzert Schumanns Klavierkonzert und seine Händelvariationen und Fuge spielte, reiste zu Proben des von Reinthaler mit hingebungsvoller Sorgfalt einstudierten, damals noch sechssätzigen Werkes des öfteren von Hamburg herüber. Clara Schumann kam noch rechtzeitig von Baden-Baden und überraschte Brahms im Dom. An Stelle des fünften, noch fehlenden Chores („Ich will Euch trösten“) sang Frau Amalie Joachim in verwunderlichem Stilgemengsel die Messias-Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt“ und spielte Joseph Joachim Schumanns „Abendlied“. Der Erfolg des herrlich aufgeführten Werkes war so außerordentlich und tiefgehend, daß es schon am 28. April unter Reinthalers Leitung in der Union wiederholt werden mußte. Brahms wurde in einer kleinen Nachfeier im alten Ratskeller, die Schumanns, Joachims, Dietrichs, Reinthalers, Stockhausens, Grimms, Max Bruch, Richard Barth, den späteren Verleger des „Requiems“, Rieter-Biedermann u. a., im ganzen etwa hundert Personen, mit ihm zu fröhlicher Tafelrunde vereinte, herzlich gefeiert und gar in das Netz einer offiziellen Dankrede auf Reinthalers Ansprache verstrickt, dem er sich mit Anstand und der Versicherung, daß ihm „die Gabe der Rede garnicht zu Gebote steht“, entwand.

Im Sommer dieses Jahres wird der nachkomponierte fünfte Satz (mit Sopransolo) gelegentlich seines erneuten Aufenthalts in der Schweiz in Begleitung des Vaters im alten Zürcher Musiksaal beim Fraumünster in improvisierter Probe aus der Taufe gehoben. Bremen folgte in der Aufführung des Deutschen Requiems im nächsten Jahre Basel, Leipzig — im Gewandhause und Riedelverein —, Hamburg,

Oldenburg (zweimal), Karlsruhe, Zürich (Karfreitag 1869), Münster, und von nun an machte es die Runde durch alle wichtigen großen Städte, soweit die deutsche Zunge reicht — Berlin lernte es zuerst 1872 (zweimal), Halle und Königsberg 1874 kennen —, und erregte überall die gleiche Bewunderung und Liebe. Brahms' vorher kaum genannter Name als Komponist war mit einem Schlage um 1868 eine unbestrittene Größe im öffentlichen Musikleben geworden; den stillen Jahrzehnten des Ringens und Kämpfens um die Anerkennung folgen nun die in gleicher Bescheidenheit, in gleicher eiserner Selbstzucht, künstlerischer Sorgfalt und Strenge gegen sich selbst, in gleicher stetiger, ruhig-bedachtsamer und unermüdeter Arbeit durchlebten Jahrzehnte der inneren Sammlung, Reife und goldenen Ernte.

Der Dirigent der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde

Die großen Chorwerke

Brahms stand nun auf der Höhe seines langsam und schwer errungenen Ruhmes und in der Vollkraft seines Schaffens. Im Frühjahr 1868 trifft er seinen intimen Freundeskreis wieder auf dem Niederrheinischen Musikfest in Köln. Der Sommer ist der Herausgabe des „Deutschen Requiems" gewidmet. Er vollendet in seiner stillen Bonner Gartenwohnung am Kessenicher Weg dazu noch den Goetheschen „Rinaldo", windet einen neuen Liederkreis (op. 43, 46—49 mit der „Nachtigall" und dem „Wiegenlied"), konzertiert mit der jungen Wiener Stockhausen-Schülerin Rosa Girzick in Neuenahr und tritt in anregenden und häufigen Verkehr mit dem Schüler Otto Jahns, dem Philologen Hermann Deiters, der sich als klassisch gerichteter, gediegener Beethoven-, Schumann- und Brahmsschriftsteller wie als Redakteur von Jahns Mozart- und Thayers Beethovenbiographie einen vortrefflichen Namen gemacht hat. Dem „Rinaldo" folgt bald, noch in Bonn, das Werk, das Brahms' Namen mit dem „Requiem" und den „Ungarischen Tänzen" erst wahrhaft volkstümlich machen sollte: die „Liebeslieder-Walzer"

für Klavier zu vier Händen mit Gesang. In diesen fruchtbaren Jahren 1868 und 1869 entstehen auch zwei der schönsten Brahmsschen großen Chorwerke, das „Schicksalslied“ (Hölderlin) für Chor und Orchester und die „Rhapsodie“ („Aber abseits, wer ist's?“) nach Goethes „Harzreise im Winter“ für Alt, Männerchor und Orchester. Goethes „Harzreise“ hat Brahms damals tief innerlich bewegt. Er versäumte nicht, durch Deiters seinen „verehrten Vorredner“ (Reichardt) kennen zu lernen und hat uns durch Dietrich wissen lassen, wie er sich die innere Stellung seiner „Rhapsodie“ zu den „Liebeslieder-Walzern“ dachte: „O ich armer Abseiter! Habe ich Dir meinen Epilog zu den »Liebesliedern« schon geschickt?“ Die ersten Ideen zum „Schicksalslied“ kamen Brahms, wie Dietrich berichtet, im Anblick des Meeres: „Im Sommer kam Brahms noch einmal (nach Bremen), um mit Reinthalers und uns einige Parthien in die Umgegend zu machen. Eines Morgens fuhren wir zusammen nach Wilhelmshaven, Brahms interessierte es, den großartigen Kriegshafen zu sehen. Unterwegs war der sonst so muntere Freund still und ernst. Er erzählte, er habe früh am Morgen (er stand immer sehr früh auf) im Bücherschrank Hölderlins Gedichte gefunden und sei von dem »Schicksalslied« auf das tiefste ergriffen. Als wir später nach langem Umherwandern und nach Besichtigung aller interessanten Dinge ausruhend am Meere saßen, entdeckten wir bald Brahms in weiter Entfernung einsam am Strand sitzend und schreibend. Es waren die ersten Skizzen des »Schicksalsliedes«, welches ziemlich bald erschien. Eine schon geplante Parthie in den Urwald unterblieb. Er eilte nach Hamburg zurück, um sich der Arbeit hinzugeben.“

Wir sehen: mit Baden-Baden, Karlsruhe, Zürich, Bonn, Hannover und Oldenburg tritt immer wieder Hamburg in die Reihe der Brahmsschen „Standquartiere“ außerhalb Wiens dieser Jahre, soweit man bei Brahms überhaupt von Standquartieren reden kann. Künstlerisch mochte ihn vielleicht noch immer die stille Hoffnung in seine Vaterstadt treiben, von ihr in musikalisches Amt und Würden eingesetzt zu werden; aber er gesteht doch schon Joachim: „Daß die Sympathie meiner Freunde hier abgenommen, kann ich wieder klagen“. Menschlich mochte ihn ein anderes immer wieder auf kürzere Zeit nach Hamburg treiben: Vater Brahms hatte sich, wie

wir eben erfuhren, 1866 zum zweiten Male mit Caroline Schnack verheiratet, und Brahms faßte zu seiner Stiefmutter und deren Sohn aus erster Ehe, dem Uhrmacher Fritz Schnack, die herzlichste Zuneigung.

Im Frühjahr konzertierte Brahms wiederholt mit Stockhausen und Rosa Girzick und dirigierte sein „Deutsches Requiem“ in Karlsruhe. Der Sommer dieses Jahres wurde wieder in Baden-Baden verbracht. Brahms, dieses Wanderlebens allmählich überdrüssig, wünschte sich ein festes Amt. „Daß ich mir eine Stellung, d. h. eine Tätigkeit wünsche, versteht sich“, gesteht er Max Bruch. Hamburg schied nunmehr endgültig aus; also entschloß er sich, sie in Wien zu erwarten und die österreichische Kaiserstadt zum dauernden Wohnsitz zu wählen. Von nun an teilt sich sein Leben zwischen intensivem Schaffen, Kunstreisen zur Leitung seiner großen Werke und längeren Erholungsreisen im Frühling oder Winter.

In Wien bereitete sich inzwischen die Entscheidung vor. „An mich,“ so schreibt er an Joachim, „tritt mehr oder weniger laut die Frage wegen der Direktion (des Singvereins) der Gesellschaft (der Musikfreunde). Aber ich fürchte fast eine offizielle Anfrage und alsdann das Überlegen; denn so sehr ich mir eine deratige Tätigkeit wünschte, — diese Stellung hat gar zu viel Bedenkliches, und es wäre wohl das Gescheiteste, nicht erst zu versuchen.“ Es sind dieselben, mehr geahnten, als klar umschriebenen Bedenklichkeiten des großen schaffenden und seine Freiheit weggebenden Künstlers, wie vor Übernahme der Singakademie. Einstweilen blieb alles in der Schwebe; Brahms reiste im Sommer 1870 nach München, Oberbayern und Salzburg. Der Deutsch-Französische Krieg brach aus. Brahms ward sein leidenschaftlich bewegter Zuschauer. Der große Patriot schreibt an Reinthaler: „Wie große Sehnsucht habe ich, nach Deutschland zu kommen!“ An Dietrich: „Ich gehe nächstens nach Deutschland und ich fürchte mich fast. Wir draußen haben uns gewöhnt, nur zu jubeln über das, was vorgeht; Euch ist der Ernst und der Schrecken dieser schönen und großen Zeit doch entsetzlich nahe vor die Augen getreten, und Ihr mögt etwas feierlich dreinschauen.“ An Gernsheim: „Sie können sich denken, eine wie große Freude und Auszeichnung es mir ist, daß man mein Requiem zur Feier der Opfer dieser großen Zeit aufführt. Der Gedanke daran bewegt mich tief,

daß ich fast scheue, mich darüber auszusprechen.“ An Levi: „Du hast Recht, daß ich eben durchaus nach Deutschland mußte. Ich mußte mein Teil vom Jubel haben, es litt mich nicht länger in Wien... Es lebe Bismarck, darin gipfle ich, was uns außer uns bewegt.“

Die künstlerische Frucht des Deutsch-Französischen Krieges war die großartige, im Winter 1870/71 geschriebene Festmusik seines „Triumphliedes“ nach Worten der Offenbarung Johannis auf den Sieg der deutschen Waffen. Sie wird durch Joachims Vermittlung Kaiser Wilhelm dem Siegreichen gewidmet und durch ein kurzes, karges Dankschreiben aus dem Kabinett kalt gelohnt. Am Karfreitag, den 7. April 1871, leitet Reinthaler in Brahms' Anwesenheit die Uraufführung des ersten Chores dieses Werkes nach dem Requiem in Bremen. Die Erstaufführung des vollständigen Werkes hört Brahms unter Levis Leitung am 5. Juni in Karlsruhe. Erst im Dezember 1872 führt er es selbst den Wienern als artistischer Direktor des ersten außerordentlichen Gesellschaftskonzertes vor. Ihr Jubel war damals erklärlicherweise unbeschreiblich. Im Jahre 1874 folgen Leipzig, München (unter Leitung von Franz Wüllner), Köln (Niederrheinisches Musikfest), dann Basel und Kassel (50jährige Jubiläen ihrer Gesangvereine), Zürich (Musikfest), Breslau und Berlin (unter Leitung von Stockhausen). Überall wird das Werk und sein dirigierender Meister mit heller Begeisterung empfangen.

Mittlerweile schien es in Wien vorläufig noch nicht, als ob sein schon 1869 einmal Dietrich geäußerter Wunsch nach „beständigem Umgang mit Chor und Orchester“ in Erfüllung gehen sollte. Herbeck ging an die Hofoper. Die Gesellschaft der Musikfreunde wählte erst Hellmesberger, dann Rubinstein zu ihrem „artistischen Direktor“. Erst nach dessen Rücktritt dachte man endlich an Brahms. Es klingt ein deutlicher Ton des Ärgers über diese echt Wienerische Verschleppungstaktik aus seinem, halb als Ultimatum gedachten Brief vom 1. August. Aber er tat seine Wirkung: im September 1872 tritt Brahms sein neues Amt an, nicht ohne in seiner klar und energisch auf seinem Willen bestehenden Art scharf formulierte Bedingungen zu den Fragen der Konzertzahl, des Gehalts, der unbedingten und alleinigen persönlichen Verantwortlichkeit in Wahl der Werke und Einladung der Solisten durchzusetzen. Die drei Jahre von Brahms' Direktionstätigkeit bilden eine der glänzendsten

Epochen in der Geschichte dieses altehrwürdigen und berühmten Kunstinstituts. Der neue Dirigent und Chordirektor — „artistischer Direktor“ war sein offizieller Titel —, der sofort, wie jede bedeutende künstlerische Persönlichkeit in Wien, mit schweren Gegenströmungen und Intrigen zu kämpfen hatte, stellte die Konzerte von Anfang an auf eine feste und gediegene klassische Grundlage. Der Chor des Singvereins, dessen rund dreihundert Mitglieder sich von jeher aus den vorzüglichsten und musikalischesten Gesangsliebhabern Wiens rekrutieren, wird von Brahms zu schlechthin vollendeten Leistungen angespornt. Meisterwerke aus älterer Zeit, wie Händels „Saul“ und Dettinger „Tedeum“ — die Eröffnungsnummer des ersten, von ihm geleiteten Konzerts am 10. November 1872 — machen den außerordentlichsten Eindruck. Billroth schwärmt an Lübke vom Dirigenten Brahms:

„Er bereitet Händels (Dettinger) Tedeum und Saul vor, zwei Bachsche Kantaten, sein Triumphlied usw. Vorläufig ist er ganz Feuer bei Leitung des Gesangvereins und ist immer entzückt über die Stimmen und das musikalische Talent des Chors. Sind die Erfolge günstig, so wird er, glaube ich, aushalten; ein Mißerfolg kann genügen, ihn zu deprimieren, daß er die Lust verliert...“ „Brahms ist als Musikdirektor hier äußerst tätig; er hat unvergleichlich schöne Aufführungen zu stande gebracht und findet bei Allen, die es gut mit der Kunst meinen, vollste Anerkennung. Sein ‚Triumphlied‘ ist hier mit Orgel und colossalem Chor zu einer wunderbaren Wirkung gekommen; es gehören große Massen dazu, es ist monumentale Musik. Die Wirkung: fortgesetzte musikalische Gänsehaut jeglicher angenehmen Art, dabei Alles so übersichtlich, im großartigsten al fresko-Stil . . . Im letzten Konzerte wagte Brahms eine noch nie aufgeführte Kantate von Bach nach einem Text von Luther („Christ lag in Todesbanden“). Es war verdammt herbe Musik, doch stellenweise von erhabener Wirkung. Die Wiener nahmen aus den Händen eines Dirigenten, den sie so achten, wie Brahms, auch das mit liebenswürdiger Empfänglichkeit an. Zwei darauf folgende Volkslieder a cappella (von Brahms) veranlaßten dann freilich einen Beifallssturm, der die Besorgnis des Hauseinstürzens rege machte. Der alte König von Hannover war halb toll vor musikalischem Rausch; . . man wird wirklich ganz betrunken von der Schönheit der Klangwirkung dieses Chores, dessen An- und Abschwellen, Forte und Piano, wie von Einer Stimme vorgetragen wirkt, Brahms leitete das, wie Renz ein Schulpferd.“

In der Händelpflege stand Brahms von Anfang — 1872! — an (das kann manchem unsrer Chrysanderfeindlichen sog. „großen Dirigenten“ nicht scharf genug ins Bewußtsein gehämmert werden)

auf dem sicheren und festen Boden der auch in der Besetzung geschichtlich treuen und stilvollen Praxis des Originals. „Auch über Händel", so schreibt er an Hegar, der den ‚Josua' zum Züricher Musikfest im Juli aufführen will, „teile ich nun in Kürze und Eile mit, daß ich möglichst nach der Original-Partitur aufführe und es nach jeder Erfahrung lieber tue. Natürlich Orgel und Klavier dabei. Trompeten schreibe ich etwas, nach Bedürfnis, um; beim Te Deum z. B. benützte ich drei Trompeten und ein Piston, so daß dieses nur im Notfall einzelne Töne übernahm und im Ganzen der Trompetenklang blieb." Von eignen Chorwerken wählte er das „Deutsche Requiem", das „Triumphlied", das „Schicksalslied", die „Rhapsodie" nach Goethes „Harzreise" und einige a-cappella-Gesänge für diese Konzerte aus.

Noch im Winter 1874/75 ist Brahms mit Billroths Worten „so populär und überall (wenn auch mit wenig Verständnis) so gefeiert, daß er leicht ein reicher Mann durch seine Kompositionen werden könnte, wenn er es leichtsinnig damit nehmen wollte. Zum Glück ist das nicht der Fall." Aber schon zu Anfang des Jahres 1875 ändert sich das Blatt. Herbeck fällt hohen Ortes in Ungnade und tritt von seinem Posten als Direktor der Hofoper zurück. Nun soll eine neue Stellung für ihn geschaffen werden. Die gegebene ist die Leitung des Singvereins. Brahms muß also fallen. Die altberühmte Wiener Künstlerintrige spinnt, unter sachkundiger Mitwirkung des gegen den „nordischen Eindringling" besonders eingenommenen Dichters Mosenthal, ihre unentrinnbaren, dichten Netze. Brahms verfängt sich darin. Keine Kampfnatur und durch einige kleine Mißgeschicke in einzelnen Konzerten wieder wie damals als Chormeister der Singakademie allzuschnell entmutigt, verzichtet er vornehm und charaktervoll auf Gegenintrige und Gegenkampf, kündigt seinen Vertrag und tritt mit der Aufführung von Bruchs „Odysseus" am 18. April 1875 von der Leitung der Konzerte zurück. Levi erfährt zuerst den Namen des wahren Schuldigen: „Herbeck! Vorgefallen ist nichts, aber die Aussichten sind nicht erfreulich, und da gehe ich lieber. Ich will mich weder mit ihm zanken, noch warten, bis er mich herausgebracht." Es gab aber, wie Billroth zu Lübke klagt, noch ein zweites Opfer: „Brahms hatte . . . sehr interessante Programme, ebenso Dessoff. Leider

haben wir beide als Dirigenten verloren. Beide sind hinausgedrängt, beide durch Herbeck hinausgedrängt.“ Herbeck übernahm wieder die Leitung, um bereits im November 1877, im Alter von nur sechsundvierzig Jahren, einer Lungenentzündung zum Opfer zu fallen.

Der Symphoniker

Mit dem Rücktritt von der Leitung der Chorkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde verzichtet Brahms fortan endgültig auf allen Amtes Bürden und Würden. Dreimal tritt die Versuchung einer „fixen Stellung“ noch an ihn heran. Das erstemal, als man ihm im November 1876 die Stelle des Musikdirektors in Düsseldorf anbietet; das zweitemal, als 1879 das Leipziger Thomaskantorat frei wird; das drittemal, als man ihm im Frühjahr 1884 die Leitung des Kölner Konservatoriums und Konzertvereins anbietet. Die Düsseldorfer Verhandlungen zogen sich immerhin noch bis Februar 1877 hin, die Leipziger traten kaum noch in das akute Stadium, zu Kölner kam es überhaupt nicht mehr. Bezeichnend und drollig zugleich ist die Begründung seiner Absage nach Düsseldorf: „Meine Hauptgründe dagegen sind kindlicher Natur und müssen verschwiegen bleiben (etwa die guten Wirtshäuser in Wien, der schlechte, grobe rheinische Ton, namentlich in Düsseldorf) und — in Wien kann man ohne weiteres Junggeselle bleiben. In einer kleinen Stadt ist ein alter Junggeselle eine Karikatur. Heiraten will ich nicht mehr, und — habe doch einige Gründe, mich vor dem schönen Geschlecht zu fürchten.“ Die wirklichen Gründe verrät erst seine ernsthaft formulierte Absage nach Köln: „Ich bin zu lange ohne eine derartige Stellung gewesen, habe mich wohl nur zu sehr an eine ganz andere Lebensführung gewöhnt, als daß ich nicht einesteils gleichgültiger geworden sein sollte gegen vieles, für das ich an solchem Platz das lebhafteste Interesse haben müßte, andernteils ungeübt und ungewandt in Sachen geworden wäre, die mit Routine und Leichtigkeit behandelt sein wollen.“ Der Ausfall des Jahreseinkommens der Wiener Direktionsstellung — dreitausend Gulden ö. W. — bringt ihm keine materielle Verlegenheit. Schon damals hatte sein Verleger und Freund Simrock in vorbildlicher Vornehmheit und zu eigner Klugheit dafür Sorge getragen,

daß Brahms in Ruhe und Unabhängigkeit der Komposition leben konnte. Die Lösung von der Gesellschaft der Musikfreunde vollzog sich in den freundschaftlichsten Formen: Brahms blieb tätiges Ehren- und Direktionsmitglied der Gesellschaft.

Vielleicht mag ihn eine traurige Veränderung in seiner Familie mit zu dem Entschluß bestimmt haben, sich dauernd in Wien niederzulassen und auf Hamburg endgültig zu verzichten. Am 11. Februar 1872 nämlich mußte Brahms in sein Tagebuch schreiben: „starb mein guter Vater". Sieben Jahre nach dem Tode seiner Mutter. Brahms war schon Ende Januar von Wien nach Hamburg geeilt und gab ihm das letzte Geleit. Damit zerriß das letzte Band mit seinen Eltern. Doch nicht mit seiner Stiefmutter und seinem Stiefbruder. Im Jahre 1880 schreibt Brahms vielmehr an seine Jugendfreundin, Frau Elise Denninghoff in Hamburg, die Mutter der Konzertsängerin Agnes Denninghoff und Schwiegermutter des bedeutenden, aus Liszts Schule hervorgegangenen Pianisten Bernhard Stavenhagen: „Vater und Mutter sind lange tot. — Mein Vater heiratete zum zweiten Mal und zu seinem großen Glück. Er hätte nicht allein (oder bei mir) leben können und so hat ihm unsre brave Stiefmutter die letzten Jahre wahrhaft verschönt. Er hat übrigens in diesen letzten Jahren, mit dem größten Genuß, in meiner oder seiner Frau Gesellschaft ein gut Stück Welt gesehen! Er war am Rhein, an der Donau, in der Schweiz, im Harz und wo weiß ich! Meine Schwester ist seit längeren Jahren und glücklich verheiratet, mit einem Uhrmacher Grund. Sie und Bruder Fritz leben in Hamburg und ich sehe alle beiläufig jedes Jahr." Vater Brahms hat also den langsamen, aber stetigen Aufstieg und Ruhm seines „Jehannes" noch mit Stolz erlebt, und der hat ihn in treuer Sohnesliebe für alle Not und Bedrängnis seines arbeitsreichen Lebens so reich entschädigt, als er dazu imstande war. „Ich hatte die große Freude, meinen Vater einige Wochen bei mir zu haben. Wir machten eine hübsche Tour durch Steiermark und Salzburg; denke Dir, welcher Genuß mir die Freude meines Vaters war, er hat niemals einen Berg gesehn, ist fast niemals aus Hamburg herausgekommen", kann er schon 1867 von Hamburg aus an Freund Dietrich schreiben. Solche Sommerreisen mit dem Vater hat er in den nächsten Jahren noch oft wiederholt. Aber es bleibt ein

offenes Geheimnis, daß der gute, einfache Vater Brahms mehr seßhaft als wanderlustig und, offen gestanden, jedesmal sehr froh war, wenn er der ihn bedrückenden und ängstigenden Hochgebirgswelt entronnen und wieder glücklich in seiner Hamburger Stube saß . . . Der rührend gute Sohn merkte das nicht; nun der Vater verschieden war, klagte er zu Reinthaler: „Aber daß den beiden glücklichen Menschen nicht ein längeres Beisammensein gegönnt ist, daß er nach langem mühseligem Leben nicht länger ein behagliches Alter ausgenießen kann, wie traurig macht mich das!“

Auch äußerlich zeigte sich nach Verlauf weniger Jahre der neue Abschnitt in Brahms' Leben: er gab seine alte Wohnung in der tiefer gelegenen Leopoldstadt, wohin ihn wohl die Nähe des Praters mit seinen herrlichen Spazierwegen gelockt hatte, auf und übersiedelte 1878 in die höher und gesünder gelegene Vorstadt Wieden, in den dritten Stock des gemütlichen alten Hauses Karlsgasse 4.

Die Kunstreisen zur Leitung oder zum Vortrag eigner Werke nehmen nun einen immer breiteren Raum im Leben des Meisters ein. Erschien er in der Doppeleigenschaft als Dirigent und Pianist, so dirigierte er in der Regel im ersten Konzert neue Orchester- oder Chorwerke und spielte im zweiten den Klavierpart eines Kammermusikwerkes.

Den Weg seines Triumphliedes von 1871—74 zogen wir bereits mit ihm: Bremen-Karlsruhe-Leipzig-München-Köln-Basel-Zürich-Berlin. Aber wir überschrieben diesen Abschnitt seiner Lebensgeschichte: Der Symphoniker, und damit ergreifen wir die vierzinkige Krone von Brahms' Schaffen, die allen Kunstreisen des Meisters von nun an Ziel und Sinn gibt. „Mit einer Symphonie ist heutzutage nicht zu spaßen“, hat Brahms einmal geschrieben. Erst nach zwei Orchester-Serenaden, erst nach den Variationen für Orchester über ein Thema von Haydn glaubte Brahms in seiner denkbar strengsten Selbstkritik und künstlerischen Gewissenhaftigkeit seine hochpathetische erste Symphonie (c-moll) der schon lange Jahre auf sie harrenden musikalischen Welt schenken zu dürfen. Die Skizzen zu ihrem ersten Satz reichen, wie wir sahen, sehr weit zurück: bis in den Sommer 1862 in Münster am Stein. Sie wurde Im September 1876 in Baden-Lichtenthal vollendet und am 4. November 1876 in Karlsruhe unter Dessoffs Leitung zur Uraufführung

gebracht. Es folgten noch im gleichen Jahre: Mannheim unter Brahms' Leitung, München, Wien am 17. Dezember unter Herbecks Leitung in einem Gesellschaftskonzert, und Leipzig am 18. Januar 1877. Überall mit imponierendem Erfolg; mit sehr geringem einzig in München — wie denn Süddeutschland, und namentlich Süddeutschlands Hauptstadt, begreiflicherweise noch heute trotz Levis und Wüllners hingebungsvoller Brahms-Propaganda einen schlechten Wurzelboden für die Werke des norddeutschen Meisters darstellt.

Die pastoral-idyllische zweite Symphonie in D-dur enststand im Sommer 1877, als Brahms zum erstenmal im lieblichen Pörtschach am Wörther See in Kärnten zur Erholung weilte. Ihre Wiener Erstaufführung durch die Philharmoniker am 30. Dezember dieses Jahres war der erste, unbestritten große Brahmssche Sieg in der Symphonie.

Zwischen der zweiten und der heldisch-tatenfreudigen dritten Symphonie in F-dur liegt ein Zeitraum von sechs Jahren. Auch darin fühlt man: Brahms sammelte sich und war sich klar bewußt, mit ihr etwas ganz Besonderes und Eigenes geben zu müssen. Er vollendete sie im Sommer 1883, da er zur Erholung in Wiesbaden und im Rheingau weilte und Frau Germania auf dem Niederwald seinen Besuch abstattete. Der Erfolg ihrer Wiener Uraufführung am 2. Dezember dieses Jahres unter Hans Richters Leitung übertraf noch den der zweiten Symphonie und blieb auch der Berliner Erstaufführung unter Brahms' Leitung am 4. Januar 1884 und im Frühjahr dieses Jahres auf dem 61. Niederrheinischen Musikfest in Düsseldorf treu.

Im gleichen Jahre beginnen die Entwürfe zu den ersten beiden Sätzen der tiefelegischen vierten Symphonie in e-moll. Er beendet sie im Sommer 1885 in Mürzzuschlag (Steiermark). Ihre Uraufführung im gleichen Jahre hatten sich Hans von Bülow und seine Meininger gesichert; Brahms dirigierte sie am 25. Oktober. In Wien gelangte sie erst am 17. Januar 1886 mit geteiltem Erfolg zur Erstaufführung.

Zwischen die vier Symphonien des Meisters schieben sich noch von großen Instrumentalwerken das Freund Joachim gewidmete und von ihm im Neujahrskonzert des Leipziger Gewandhauses 1879 aus der Taufe gehobene Violinkonzert in D-dur — eine kostbare

Frucht des dritten Pörtschacher Sommers —, das im Sommer 1880 in Ischl geschaffene ungleiche Paar Ouvertüren, die Akademische und die Tragische, und das nach jahrelang zurückliegenden Entwürfen im Sommer 1881 in Preßbaum vollendete zweite Klavierkonzert in B-dur. Die Tragische Ouvertüre machte bei ihrer Wiener Uraufführung durch die Philharmoniker unter Hans Richter nur wenig Eindruck; mit der Akademischen zog Brahms selbst, wie wir gleich sehen werden, Anfang 1881 in die Breslauer Universitätsaula. Das zweite Klavierkonzert hob er selbst in Wien und in Budapest, und nach ihm Marie Baumayer zuerst öffentlich in Graz aus der Taufe. Zu diesen großen Instrumentalwerken treten noch die beiden letzten großen Chorwerke: die Schillersche „Nänie" auf den Tod Anselm Feuerbachs (1881) und der Goethesche „Gesang der Parzen" (1883). Die „Nänie" kam unter Brahms' Leitung am 6. Dezember 1881 in Zürich zur Ur- und am 6. Januar 1882 in einem Wiener Gesellschaftskonzert zur Erstaufführung. Der „Gesang der Parzen" aus dem Ischler Sommer 1882 wurde unter Brahms' Leitung am 10. Dezember 1882 in einem Konzert der Allgemeinen Musikgesellschaft in Basel zur Uraufführung und am 18. Februar 1883 mit geringem Erfolg in Wien zur Erstaufführung gebracht.

Die Aufführungen dieser großen instrumentalen und vokalen Hauptwerke aus Brahms' Meisterjahren erfordern nun zahllose Kunstreisen. Es wäre eine sinn- und zwecklose und dabei den freundlichen Leser fürchterlich ermüdende geographisch-statistische Spielerei, wollte ich ihn nun in die Eisenbahn packen und all diese rastlosen Kreuz- und Querfahrten durch Mitteleuropa mitmachen lassen. Denn es gab ja damals noch keine D-Züge und keine Speisewagen . . . Vielmehr möchte ich mich dabei auf die allerwichtigsten beschränken und ihm lieber wieder im Besonderen das Allgemeine, in der Städte schillernd Meer die allmählich sich immer schärfer herausbildenden Inseln der Brahms-Zentren suchen helfen.

Solche Brahms-Zentren waren in Österreich-Ungarn natürlich die beiden Landeshauptstädte Wien und Budapest. In Pest hat Brahms allein oder mit Joachim sehr oft konzertiert. Darüber hinaus ging es mit dem Freunde im Frühjahr 1879 nach Siebenbürgen, im Frühjahr 1880 gar gen Norden nach Polen und Ga-

lizien. Das früheste große deutsche Brahms-Zentrum werden die Rheinlande. Drei Städte voran sind Brahms da bereits durch das Schumannsche Freundespaar besonders geheiligt: Düsseldorf und Bonn, wo Robert ihn zuerst kennen lernte, lebte und litt, und Frankfurt, wo Clara bis zu ihrem Tode wirkte. Kein Brahmsscher Konzertwinter beinahe ohne die Rheinlande, kein Niederrheinisches Musikfest in Köln oder Düsseldorf ohne Brahms und Brahmssche Werke, keine Rückkehr nach Wien ohne einen längeren Besuch bei Clara Schumann in Frankfurt, wo in der Regel die neuen Brahmsschen Kammermusikwerke im engsten Familienkreise aus der Taufe gehoben oder zu Neujahr 1880 über die Gesamtausgabe der Schumannschen Werke durch Frau Clara wichtige Vorbesprechungen gehalten werden. Bonn bleibt die geweihte, heilige Schumannstätte; hier trifft sich Brahms in der Regel mit seinen Intimen und leitet die Aufführung zu Robert Schumanns Gedächtnis anläßlich der Einweihung seines von A. Donndorf geschaffenen schönen Grabdenkmals am 2. Mai 1880. In Koblenz musiziert Brahms 1883 mit Hermine Spies auf einem Musikfest zur Feier des 75jährigen Bestehens des dortigen Musikinstituts. Am 20. Januar 1880 begründet er sich in Krefeld mit einem Brahmsabend der der Leitung Musikdirektor Grüters' unterstehenden Konzertgesellschaft und im Hause Rudolf von der Leyens — des Dritten, der uns liebevoll geschriebene Erinnerungen an ihn hinterlassen — eine ihm besonders herzlich und begeistert ergebene Gemeinde. Ihre Intimen bildeten etwa Leyens und ihre Geschwister von Beckeraths, Grüters, Konzertmeister Richard Barth, Gustav Ophüls — der verdiente Verfasser der „Brahms-Texte" —, die Cellisten Schrempels, Schwormstädt, später C. Piening u. a. Brahms freute sich jedesmal auf keine Stadt und keinen Chor so sehr wie auf Krefeld. Er konzertiert hier noch mehrere Male, 1881, 1883 und 1885. Nord- und Südostdeutschland erwachsen in Hamburg (Philharmonie), Berlin, Bremen (Reinthaler), Oldenburg (Dietrich), Hannover (Joachim), Münster (Grimm), Breslau, Königsberg bedeutende Brahms-Zentren. Der Ehrendoktor der Universität Breslau stattete ihr am 4. Januar 1881 vor versammeltem Rektorat, Senat und philosophischer Fakultät seinen Dank mit Widmung und Leitung seiner neuen Akademischen Festouvertüre ab. Zum 50. Stiftungsfest der Hamburger Philharmonie

trifft sich Brahms in Hamburg mit seinen Getreuen: Clara Schumann, Joachim, Reinthaler, Grimm, Henschel, Claus Groth u. a. Mit dem Jahre 1880 wird Meiningen durch die Brahms-Propaganda seines Freundes Hans von Bülow die mitteldeutsche Brahms-Hochburg. Im ersten Meininger Brahms-Konzert am 27. November 1881 spielte der Meister sein zweites Klavierkonzert; am 25. Oktober 1885 dirigiert er die Uraufführung seiner vierten Symphonie. Dazwischen und danach liegen zahlreiche Brahms-Konzerte, zu denen der Meister, von Bülow und dem kunstsinnigen Herzogspaar aufs herzlichste gefeiert, in der Regel herbeieilt. Gegen Meiningen steht das zweite große mitteldeutsche Brahms-Zentrum, Leipzig, zu Brahms' Lebzeiten, doch ganz gewiß nicht nach seinem Tode erheblich zurück. Keine deutsche musikalische Festung war für Brahms schwerer und langsamer zu erobern, als Leipzig und sein Gewandhaus. Dafür hat sie ihm aber auch nach seinem Tode mit der größten Treue, dem eindringendsten Verständnis, der größten und andächtig hingebungsvollen Verehrung seiner Kunst gelohnt. Leipzig darf heute, und gewiß nicht zuletzt dank dem unvergleichlich großen Brahmsdirigenten seines Gewandhauses, Arthur Nikisch, den Ehrentitel der deutschen Brahmsstadt beanspruchen. Heute gibt es keine zweite Stadt in Deutschland, deren führendes Konzertinstitut es wagen kann, regelmäßig und allwinterlich wiederkehrende Brahms-Zyklen in nirgends vollkommenerer Ausführung und vor nirgends besser zu Brahms erzogenem Publikum zu veranstalten.

Das Ausland rühmt sich vor allem zweier „Brahms-Länder": Holland und der Schweiz. Die großen Brahms-Zentren heißen dort Amsterdam, Rotterdam und Haag, hier Zürich und Basel. Das reiche, musikbegeisterte Holland bereitet zuerst 1876 dem jungen Tondichter und Pianisten des ersten Klavierkonzerts die gleichen Triumphe, wie ein Menschenalter vorher dem alternden Schumann, und sieht ihn noch mehrmals, so 1880 mit Richard Barth als Interpreten seines Violinkonzerts, wiederkehren. In Zürich wird die Tonhallegesellschaft, in Basel die Allgemeine Musikgesellschaft das Zentrum der schweizerischen, durch einen großen, uns später vorgestellten Freundeskreis persönlich vertieften Brahmspflege. Zürich rühmt sich schon früh, durch Hegar die schweizerische Brahmsstadt zu heißen. Hier bringt Brahms selbst die „Nänie" am

6. Dezember 1881 zur Uraufführung, hier spielt er sein zweites Klavierkonzert zuerst aus dem Manuskript.

Zwei Jahrzehnte hindurch ist Brahms in seinem „Konzertwinter" alljährlich auf der Wanderfahrt. Erst Mitte der neunziger Jahre hören sie, durch seine sich immer mehr verschlechternde Gesundheit bedingt, von selbst auf. Wien feiert ihn zum letzten Male als Dirigenten zum Jubiläum des 25-jährigen Bestehens der Gesellschaft der Musikfreunde am 18. März 1895 (Akademische Festouvertüre), als Pianisten am 11. Januar 1895 (f-moll-Klarinettensonate mit Mühlfeld). Leipzig sah ihn zuletzt am 31. Januar 1895 als Dirigenten der beiden, von Eugen d'Albert im Gewandhause gespielten Klavierkonzerte, Frankfurt Mitte Februar, Zürich im Herbst dieses Jahres, Berlin am 10. Januar 1896 in einem d'Albert-Konzert.

Sommerland

Diesen Kunst- und „Dienst"-Reisen, die in der Regel in der zweiten Hälfte des Winters, nach Neujahr, begannen, steht das Sommerland langer, der Erholung und dem ruhigen Schaffen gewidmeter Monate, meist von Mai bis in den Herbst hinein, gegenüber. Reisen und Naturgenuß waren Brahms wie jedem echten Sohn des niederdeutschen Nordens ein Lebensbedürfnis. Allein, im Gegensatz zu jenen winterlichen Kunstreisen muß man hier nicht von Sommerreisen, sondern von lang ausgedehntem sommerlichen Erholungsaufenthalt reden: Brahms liebte für sein Sommerland ein ruhiges, seßhaftes Standquartier, und er fand hier, wie alle geistigen Menschen, die Erholung nicht im trägen Müßiggehen oder rastlosen Tourenmachen, sondern im gesammelten Schaffen und ruhigen Naturgenuß.

Der Schauplatz von Brahms' Sommerland hat in den frühen siebziger Jahren von Jahr zu Jahr gewechselt, um sich von 1877 ab für drei Jahre auf Pörtschach, von 1886 ab für die gleiche Zahl von Sommern auf Thun, von 1889 ab nach zwei vorangehenden Versuchen dauernd auf Ischl zu verdichten. Immer aber lag sein Sommerland — mit der einzigen Ausnahme des Rügen-Sommers 1876 — nicht im heimatlichen niederdeutschen Norden, sondern in

den österreichischen Alpenländern, in der Schweiz, am Rhein, in Baden oder Oberbayern.

Der Mai 1873 sieht ihn in Tutzing am Starnberger See in Oberbayern einziehen. Die eigenartig anmutige Schönheit des bayrischen Voralpenlandes entzückt den feinen Naturgenießer: „Tutzing ist weit schöner, als wir uns neulich vorstellen konnten. Eben hatten wir ein prachtvolles Gewitter, der See war fast ganz schwarz, an den Ufern herrlich grün, für gewöhnlich ist er blau, doch schöner, tiefer blau als der Himmel. Das und die Kette schneebedeckter Berge — man sieht sich nicht satt.“ Hier wurden die Orchestervariationen über ein Haydnsches Thema und die Gesänge op. 59 vollendet und an den Streichquartetten gearbeitet. Künstlerische Anregungen brachte der freundschaftliche Verkehr mit dem ausgezeichneten Sängerpaar Vogl, das nach bayrischer Künstlerart sich gut-bäurisch selbst „seinen Kohl baute“, und war das Wetter schlecht, so lockten Paul Heyse und die Kunstsammlungen nach dem nahen München.

Von Anfang Juni bis Ende September 1874 hält er in einem Bauernhause nächst dem „Nidelbad“ zu Rüschlikon hoch droben über dem Züricher See eine längere Sommerfrische. Er trifft hin und wieder mit dem Dichter Gottfried Keller zusammen, lernt seinen späteren Freund Widmann kennen, verkehrt viel mit G. Eberhard, dem damaligen Musikreferenten der „Neuen Zürcher Zeitung“ und erholt sich in seiner Art durch Komposition der neuen Folge der Liebeslieder-Walzer op. 65, der Gesangsquartette op. 64 und der Lieder op. 63 mit dem herrlichen „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch“.

Im Frühling 1875 durch Feuerbach an den Neckar gezogen, wohnt er beim Porträtmaler Hanno in Ziegelhausen, am rechten Neckarufer etwas oberhalb Heidelberg und Schlierbach gegenüber, wie er seiner Stiefmutter schreibt, „ganz reizend“ und lebt der Arbeit an zwei Streichquartetten (op. 60 c-moll, op. 67 B-dur), den Duetten op. 66 und den Liedern op. 70 („Abendregen“). Der Meister fühlt sich gar wohl: „Ich wohne und lebe allerliebst. Letzteres nur gar zu sehr! Heidelberg, Mannheim, Karlsruhe alles in nächster Nähe. Die Badener Gegend, die Leute und Wirtshäuser kennst du und kannst sie loben!“ Hofkapellmeister Dessoff führt im Mai in Karlsruhe die Neuen Liebeslieder-Walzer auf; im August fährt Brahms

zur Aufführung von Goetzens „Der Widerspenstigen Zähmung“ unter Hofkapellmeister Franks Leitung nach Mannheim. Wie in Baden-Baden, trifft er sich auch am Neckar in ländlicher Stille mit Frau Clara Schumann, die auf der Durchreise von Kiel nach Klosters Mitte Juli kurze Rast in Heidelberg macht, heißt Freund Dietrich, Feuerbachs, Dessofffs, die Brüder Steinbach, Frank u. a. willkommen, ist mit den Heidelberger Musensöhnen, wie mit der Ziegelhäuser Dorfjugend gleich fröhlich und läßt sich von der ausgezeichneten Köchin Bertha im „Adler“ köstliche Sechseierpfannkuchen backen, für die er sie dann auf ihr besonderes Bitten mit einem Walzer entschädigt. Wobei die „dicke Berta“ später bewundernd meinte: „Und wann er spielte, het' mer kei' Händ' g'sehe“.

Der nächste Sommer, 1876, wurde im gemeinsamen Verkehr mit dem späteren Dirigenten der Symphoniekonzerte, Gesanglehrer an der Königlichen Akademie in London und Komponisten Georg Henschel in Saßnitz auf Rügen verbracht. Henschel hat uns in seinen englisch geschriebenen und 1907 veröffentlichten persönlichen Erinnerungen an Brahms sehr hübsch überliefert, wie wohl sich Brahms auf der sagenreichen nordischen Insel der Hertha und des im Meere versunkenen Vineta fühlte, die er „ganz herrlich schön“ fand.

Bereits Ende der siebziger Jahre, 1877, entdeckt er im Süden Österreichs das liebliche Pörtschach am Wörther See (Kärnten) und besucht es noch zweimal in den beiden folgenden Jahren. Mit der alten Lust zum Necken beschreibt er seinen neuen Sommersitz: „Pörtschach liegt allerliebst, und ich fand eine liebliche und, wie es scheint angenehme Wohnung im Schloß! Das kannst du im allgemeinen einfach so erzählen, das imponiert. Nebenbei aber sage ich, daß ich eben zwei kleine Zimmer der Hausmeisterwohnung habe, mein Flügel würde die Treppe nicht heraufgehen, auch wohl die Wand sprengen.“ Die Schar der Besucher und Kollegen — unter ihnen der damals 25jährige junge Südrusse, spätere Tschaikowsky-Biograph, Theorieprofessor und Direktor des Dr. Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. M., Iwan Knorr — nötigte ihn im zweiten Sommer, an den See hinunter zu ziehen und auch den Besuchslockungen der Herzogenbergs, die sich im nahen Arnoldstein im Gailtal niedergelassen hatten, nur selten Gehör zu geben. Die drei Pörtschacher Sommer brachten ihm einen besonders reichen künst-

lerischen Ertrag: zweite Symphonie, zwei Motetten op. 74, Violinkonzert, zwei Rhapsodien für Klavier op. 79, erste Violinsonate (G-dur).

Am 22. Mai 1881 zieht er nach Preßbaum an der Westbahn bei Wien aufs Land und vollendet hier im Garten des damals einer Frau Heingartner gehörenden Hauses Brentenmaisstraße 12 im anmutigen Pfalzautal das zweite Klavierkonzert und die „Nänie".

Im Sommer 1883 wohnt er zur Erholung in Wiesbaden. Er wohnt auf der steil von der Taunusstraße aufsteigenden Gaisbergstraße 19 in einer „so überaus reizenden Wohnung" und wünscht Freund von der Leyen, daß seine Sommerfahrten ihn einmal nach Wiesbaden brächten, „denn eine Stahlfeder kann so hübsches nicht beschreiben", wie es die liebliche, heiße Weltkurstadt am Taunus darstellt. Hier vollendet er die dritte Symphonie.

In den Jahren 1884—85 nistet sich der Meister in einer „allerliebsten Wohnung für den Sommer" in Mürzzuschlag (Steiermark) an der Semmeringbahn ein. Aus dem nahen Wien stellen sich die Freunde ein, oder es wird manche weite Wanderfahrt ins herrliche Steirerland unternommen und der liebe Volksdichter des „Waldbauernbuben", Peter Rosegger, im glücklich gewahrten Inkognito besucht. Hier entsteht die vierte Symphonie.

Die drei Sommer 1886—88 hält er in Hofstetten bei Thun am Thuner See (Schweiz) Rast. Nur sein Wunsch, einmal wieder in die Schweiz zu gehen, bestimmte ihn zu der weiten und umständlichen Reise; er gesteht Freund Joachim: „Diesen Sommer wohne ich überaus angenehm in Thun, vor dem ich auch nicht ein wenig Scheu hatte, das mich aber zum Glück auf das Beste enttäuscht." Diese angenehme Enttäuschung wandelt sich bald in helles Entzücken. Er schreibt an Dr. Fellinger, daß er „eine ganz überaus reizende Wohnung gefunden habe" und „sich nur hüten muß, nicht alles Mögliche hier gar zu sehr zu loben". „Von Hofstetten bei Thun kommen hier die schönsten Grüße, und ich nehme nur deshalb keinen Briefbogen, um nicht gar zu arg zu loben. Aber ich freue mich meines Entschlusses, es ist ganz herrlich hier. Nur so nebenbei sage ich, daß es auch eine Menge Biergärten, ganz eigentliche Biergärten, gibt — darin kommen Engländer nicht fort! Für meine Behaglichkeit ist das nichts Kleines", schreibt er an Max Kalbeck. Brahms

wohnte hier gar schön im ganzen ersten Stock des Hauses vom Kaufmann Johann Spring, so im Erdgeschoß einen Laden hielt, hart an der glasgrünen Aare und dem durch Kleists Aufenthalt im Jahre 1802 bekannt gewordenen, schön belaubten „Inseli" von Scherzligen gegenüber. Des Sonnabends fuhr er regelmäßig mit einer mit geliehenen Büchern vollgestopften ledernen Reisetasche auf ein paar Tage zu Freund Widmann nach Bern, wo er im Familienkreise des „Vaters seiner Johanna" — Widmanns jüngstes Töchterchen nannte er im Spaß seine Braut — sich so ganz wie zu Hause fühlte und einen kräftigen bürgerlichen Mittagstisch sehr wohl zu schätzen wußte. In Widmanns gastlichem Hause gaben sich die hervorragendsten Berner Kunstfreunde und Brahms' österreichische und deutsche Freunde — Hanslick und Kalbeck aus Wien, Oberschulrat Prof. Wendt aus Karlsruhe, Claus Groth und Zeichner Hermann Allers aus dem deutschen Norden, in Thun etwa noch Gottfried Keller und sein Biograph Professor Bächtold aus Zürich, der Altmeister des deutschen Mozartspiels Carl Reinecke aus Leipzig — ein fröhliches Stelldichein. Bei Widmanns traf unser „einziger, famoser, goldiger Brahms" im Juni 1888 das „Herminchen", seine Meistersängerin Hermine Spies, und dann setzte sich Brahms wohl an den Flügel, spielte „in seiner unvergleichlichen Weise" Bach oder begleitete seine Lieder, auch einmal die ganze Schumannsche „Dichterliebe", und die schönsten Hauskonzerte und „Kleinen Musikfeste" mit den neuesten Brahmsschen Werken waren flugs improvisiert. Hier traf er einmal im September 1886 den Dichter Ernst von Wildenbruch, mit dem sich der gesund und kraftvoll empfindende Mensch und glühende Patriot Brahms begreiflicherweise sofort anfreundete. War das Wetter aber einmal schön, so kamen Widmanns nach Thun herüber, und der schon damals zur Wohlbeleibtheit neigende Brahms ließ sich leichtsinnigerweise immer wieder zu herrlichen Ausflügen in die Alpenwelt, nach Mürren, Kandersteg, dem Oeschinensee oder gar auf den Niesen verleiten.

Die drei Thuner Sommer wurden künstlerisch reich gesegnet. Der erste bescherte uns das „stille Glück" der zarten und intimen zweiten Violinsonate, der sog. „Thuner Sonate" op. 100 (A-dur), die zweite Cellosonate op. 99 (F-dur) und das dritte Klaviertrio op. 101 (c-moll); der zweite das Doppelkonzert für Violine und

Cello mit Orchester op. 102 und die Zigeunerlieder op. 103; der dritte die dritte Violinsonate op. 108 (d-moll), die fünf Chorgesänge op. 104, die Lieder op. 105—107.

Am behaglichsten aber fühlte sich unser Meister im Sommer doch wohl bald in Bad Ischl. Er entdeckte seine entzückenden landschaftlichen Schönheiten zuerst 1880 und wiederholte dann 1882 seinen Besuch. Vielleicht war es beide Male das entsetzliche Wetter, dem er das erstemal eine heftige Ohrenerkältung verdankte, und welches ihn das zweitemal noch Mitte Mai mit winterlichem Schneegestöber empfing, daß er darauf sieben Jahre mit Ischl pausierte. Von 1889 bis 1896 wohnte er aber wieder etwa von Mai bis September in seiner alten gemütlichen Sommerwohnung in der Salzburger Straße 51. „Ischl aber muß ich sehr loben," schreibt er im Juni 1880 an Billroth, „und da nur mit einem gedroht wird, daß halb Wien sich hier zusammenfindet, so kann ich ruhig sein — mir ist das Ganze nicht zuwider." Das war's: halb Wien und der ganze Brahmssche Freundes- und Verehrerkreis sammelte sich hier mit den Jahren um unsern Meister, und so fühlte er sich grade im regenreichen Ischl so recht geborgen und vielfältig angeregt. Besonders gern machte er von Ischl aus einen Abstecher nach dem lieblichen, doch noch regenreicheren Gmunden und besuchte seinen treuen Freund Viktor von Miller zu Aichholz und Frau Olga in ihrer herrlichen, von einem großen Park umgebenen Villa. Hier traf er denn wohl mit Goldmark, mit Eduard Hanslick und andren Wiener Freunden und Kollegen zusammen, vergrub sich bei schwarzem Kaffee und bekannten riesigen Zigarren in der großen Bibliothek und wurde von Millers wie ein Kind des Hauses gehalten. Überall aber, in all' diesem Sommerland, erholt sich der Meister von intensiver, gern im Spazierengehen in freier Natur betätigter schöpferischer Arbeit durch freundschaftliche Geselligkeit im kleinen, fröhlichen Kreise und andächtigen Naturgenuß.

In Ischl sind eine Reihe der allerschönsten Brahmsschen Hauptwerke entstanden: die beiden Ouvertüren, der Gesang der Parzen, die beiden Streichquintette, das Klarinettenquintett, die beiden Klarinettensonaten, die Fest- und Gedenksprüche und manches andre.

Eine besondere Provinz im Sommerland unsres Meisters nahm seine „alte Liebe", der Rhein, ein. Düsseldorf, Krefeld, Köln, Bonn,

Godesberg — das waren Stätten, wo er, so oft es anging, unter lieben Freunden weilte und alten, schönen Erinnerungen nachhing. Dazu gehörte auch das anmutige Rüdesheimer Gartenhaus Rudolf von Beckeraths, Rudolf von der Leyens Onkel, wo Joachim und Frau, Clara Schumann, Stockhausen, Bruch u. a. freundschaftlich verkehrten, und dessen Sohn Willy uns vielleicht die charakterischesten Brahms-Zeichnungen und Skizzen hinterlassen hat. Möglichst alljährlich wurde ein Wiedersehen mit seiner ältesten und treuesten Freundin Clara Schumann gefeiert. Er hielt es im Sommer oder Herbst am liebsten in Baden-Baden, wo er im behaglichen „Bären" an der Lichtenthaler Allee zu wohnen pflegte und auch einmal — 1889 — Freund Widmann einlud. Mit zunehmendem Alter, etwa seit Anfang der neunziger Jahre, verlegte er es immer ausschließlicher nach Frankfurt am Main. Gab es hier keine öffentlichen Konzerte und Kammermusiken mit Brahmsschen Werken — er besaß hier einen großen Verehrerkreis —, so wurde die neueste Kammer- und Klaviermusik des Meisters aus den letzten Jahren, etwa die Klavierstücke op. 116—117, die beiden Klarinettensonaten, das Klarinettentrio oder das Klarinettenquintett, aber auch des öfteren Robert Schumanns Fantasiestücke für Klarinette mit dem Meininger Meister der Klarinette, Richard Mühlfeld, im kleineren Freundes- und Kollegenkreise in Clara Schumanns, von Brahms „so geliebten Frankfurter Hause" in der Myliusstraße zuerst durchgenommen. Ihr damals im Jünglingsalter stehender Sohn Ferdinand hat uns über diese musikalischen Brahms-Gesellschaften bei der über siebzigjährigen Meisterin des Klaviers fesselnde Tagebuchaufzeichnungen hinterlassen. Da trafen sich denn bei ihr die Spitzen unter den Lehrkräften der beiden großen Frankfurter Konservatorien und warmen Brahms-Verehrer, die Herren Lazzaro Uzielli und Frau Julia, Iwan Knorr und Frau, Ernst Engesser, Hugo Heermann, Hugo Becker, Naret Koning, Anton Urspruch, Gustav von Erlanger, Johannes Hegar — der damals bei Becker Cello studierende Sohn des Züricher Meisters —, der aus Wien gebürtige Kapellmeister des Opernhausorchesters Dr. Rottenberg. Hier versammelte sich zu Proben für Frankfurter Matineen das Heermannsche Quartett (Heermann, Bassermann, Welker, Becker), bei Bankier Ladenburgs das Joachimquartett zum Vortrag Brahmsscher Quartette in Gegenwart des

Meisters. Oder man fuhr zu Louis Sommerhoff, Clara Schumanns Schwiegersohn, zum Geh. Sanitätsrat Dr. Spies, dem Vorstand der musikalisch von G. F. Kogel geleiteten Frankfurter Museumsgesellschaft, und improvisierte Brahms-Matineen und Soireen. Brahms' Freunde und Interpreten fanden auf der Durchreise bei Clara Schumann stets ein offenes Haus: Joachims, Mühlfeld, Herzogenbergs, Stockhausens, Ferdinand Kufferath, der alte verehrungswürdige Brahms-Apostel in Brüssel, Rudolf von der Leyen u. a. War Brahms dagegen selbst auf der Durchreise, so versäumte er niemals, und war's auch nur von einem Nachmittag zum andern Mittag, seiner ältesten, bis zum Tode herzlich geliebten Freundin einen kurzen Besuch abzustatten.

Die italienischen Reisen

Ein besonderes Kapitel in der Lebensgeschichte unseres Meisters trägt die Überschrift: Brahms in Italien. Daß wir in ihm heute so gut, wie in fast keinem anderen Bescheid wissen, verdanken wir vor allem den hübschen Brahms-Erinnerungen seines Schweizer Freundes und Reisegefährten J. V. Widmann — „Johannes Brahms in Erinnerungen" und „Sizilien und andere Gegenden Italiens, Reisen mit Johannes Brahms" —, über die im späteren Kapitel über die Brahmsliteratur das nötige gesagt werden wird.

Warum zog es den gereiften Brahms immer und immer wieder nach Italien? Auch in Brahms lebte die Sehnsucht des Nordländers nach Sonne, Süden, Schönheit und naiver, hemmungs- und sorgloser Lebensfreude, lebte der instinktive und übermächtige Drang des deutschen Künstlers nach Ausgleich und Ergänzung des nordischen Ernstes, der nordischen Geistigkeit und Unsinnlichkeit durch südländische Heiterkeit, südländische Sinnenfreudigkeit, elementare Natur in Leben und Kunst. Die zusammengesetzte unnaive, hochkultivierte Natur des großen Künstlers suchte die unzusammengesetzte, naive und einfache Natur des natürlich sinnlichen Menschen. Künstler und Mensch in ihm war diese Auffrischung, Entlastung und Gesundung durch die Beobachtung reiner Natur, reinen, animalischen Trieblebens und natürlicher Leidenschaft eine innere Notwendigkeit.

Den Künstler Brahms zogen vor allem die bildenden Künste, und erst in allerletzter Linie die Musik nach Italien. In Burckhardt und Gregorovius so gut zu Hause, wie in Gabrieli und Palestrina, wirkten auf ihn die Meisterwerke der italienischen Kunst in Malerei und Architektur mit elementarer Unmittelbarkeit; ihre herrlichsten Schöpfungen konnten ihn bis zu Tränen tiefster Ergriffenheit rühren. Mit Recht vermutet Widmann, daß er dabei vornehmlich in den Kunstwerken der italienischen Renaissance Ideal und Vorbild für seine eigene Kunst fand. Die Harmonie zwischen Inhalt und Form, die künstlerische Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst auch in den kleinsten und verstecktesten Dingen, die Hebbelsche „Bescheidenheit gegen den Vordermann" im „Michelangelo", — das alles waren Dinge, von deren Wert auch er innerlichst durchdrungen war.

Brahms liebte Italien und die Italiener derart, daß er die mancherlei schwarzen Flecken im strahlenden Schilde dieses herrlichen Landes und hochbegabten Volkes: die Armut, Unwissenheit und Hörigkeit, die religiöse Gebundenheit und den Schmutz des niederen Volkes, die Tierquälerei, das Brigantenunwesen in Unteritalien und Sizilien, die Bestechlichkeit, die gewerbsmäßige Bettelei und den Müßiggang der Lazzaroni einfach nicht sehen wollte. Sein Italien war das alte ideale und gelobte Land künstlerischer Verheißung, das ihm nur Glück, Sonne und Schönheit spendete.

Im letzten Drittel seines Lebens pflegte er im Frühling seine „Italienische Reise" anzutreten, und es scheint beinahe nach den Worten an Hegar „wenn wir nur am 7. Mai sicher tief in den Abruzzen oder sonstwo stecken, wo gewiß niemand dazu kann", daß er sie zugleich als besonders willkommenes Mittel betrachtete, sich durch sie allen in Wien drohenden „Geburtstags-Repräsentationen" schalkhaft zu entziehen.

Die Präludien zur Italienischen Reise sind in der Regel stets dieselben· Brahms hält Umschau nach einem geeigneten Reisebegleiter, denn er beherrschte das Italienische wie alle übrigen fremden Sprachen niemals genügend, um allein ein Gespräch in ihnen führen zu können. Da flattern denn schon bald nach Neujahr Freund Widmann etwa folgende, ganz vorsichtig und feinfühlig tastende Anfragen auf den Schreibtisch: „Falls Sie für diesen Frühling an einem noch so bescheidenen Spaziergang jenseits der

Alpen denken sollten, so fragen Sie sich doch, ob nicht etwa mitgehen könnte Ihr herzlichst grüßender B.“ Oder in scherzhafter Form aus späteren Jahren: „Wenn Sie, lieber Freund, nun recht liberale Anschauungen und Grundsätze haben, so können Sie sich klar machen, wieviel Geld ich spare, und für eine italienische Reise übrig habe, — wenn ich zum Sommer nicht heirate und mir keinen Operntext kaufe! Können wir dafür nicht mitsammen laufen? In Italien kann ich's nicht gut allein.“

Brahms war achtmal in Italien. Zuerst 1878 in überhasteter Eile mit Billroth und Goldmark in Unteritalien (Rom, Neapel) und Sizilien, wo in Palermo ein erschütterndes Wiedersehen mit seinem hoffnungslos lungenkranken Patenkinde Felix Schumann gefeiert wurde. Dann 1881 mit Billroth, dem Wiener Rechtslehrer, Nachfolger Jherings und Freund Gottfried Kellers, Dr. Adolf Exner, und dem bereits in Venedig durch süßen Zyperwein festgehaltenen Beethovenforscher Nottebohm in Mittel-, Unteritalien und Sizilien (Venedig, Florenz, Siena, Orvieto, Rom, Neapel, Palermo usw.). Im Frühjahr 1884 verbindet er den Aufenthalt mit Rudolf von der Leyen in der Villa Carlotta des Meiningenschen Herzogspaares am Comersee mit einer kleinen Reise durch Südtirol (Trient, Roveredo) und über den Gardasee nach Oberitalien (Mailand, Genua, Turin). Im Herbst 1882 wird mit Billroth eine „lustige Bummeltour“ durch Oberitalien, von Luzern über den St. Gotthard an die oberitalienischen Seen, nach Bergamo, Brescia, Mailand und Venedig gemacht. Die fünfte italienische Reise im Frühling 1887 mit seinem alten Jugendfreunde Theodor Kirchner und Verleger Simrock führte von Innsbruck aus über den Brenner nach Ober- und Mittelitalien (Vicenza, Verona, Bologna, Florenz, Pisa, Genua, Mailand). Von der großen sechsten italienischen Reise an im Frühjahr 1888 wird der Schweizer Freund Widmann der ständige Reisebegleiter. Sie geht von Venedig über Bologna, Rimini, die „Briefmarkenrepublik“ San Marino, Ancona (Loreto) und den umbrischen Apennin (Spoleto, Terni) nach Rom (Frascati, Tivoli, Porto d'Anzio) und führt über Turin und Mailand zurück. Die siebente Reise 1890 bleibt auf Oberitalien beschränkt: Gardasee, Parma, Bergamo, Cremona, Brescia, Vicenza, Padua, Verona. Die achte aber, durch Italien und Sizilien, 1893, ist die größte und ausgedehnteste von allen: Genua, Pisa, Rom, Neapel, Palermo

(Monte Pellegrino, Monreale), Girgenti (antike Tempelruinen), Catania, Syrakus (antikes Theater, Latomien, Anapusfahrt), Taormina, Messina und über Neapel zurück. Neben Nottebohm — il giovanastro" wurde er in Rom getauft —, Goldmark — „il rè di Saba" —, Billroth, Kirchner, Simrock, von der Leyen, Widmann waren auf der letzten Reise, die Brahms in Sorrent mit Hanslick und dem Pianisten Schulhoff zusammenführte, die ihm von Zürich her befreundeten ausgezeichneten Musiker Friedrich Hegar und der deutsch-ungarische Pianist Robert Freund — „der Romforscher" — mit dabei. Auf der Rückreise wurde gewöhnlich die Gotthardroute genommen und gern noch einmal bei den Schweizer Freunden in Zürich und Bern eingekehrt.

In Italien bevorzugte Brahms stets die alten guten Albergos vor den großen internationalen Hotel-Karawansereien und mühte sich, hinter dem angeborenen Herzenstakt, dem natürlichen Anstand und der liebenswürdigen Höflichkeit des Italieners in nichts zurückzubleiben und, wie es die schöne Art dieses Sohnes aus dem Volke war, damit vor allem auch nicht dem einfachen Menschen gegenüber haltzumachen. Wenn er abends spät im Albergo lieber auf Strümpfen ging, als irgendeinen armen Dienstboten auf seine Stiefel warten ließ, wenn er, der leidenschaftliche Raucher, im Rauchabteil der Eisenbahn keine Zigarette ansteckte, ehe er nicht eine zufällig anwesende Dame um Erlaubnis gebeten hatte, wenn er, der überzeugte Protestant, auch in Italien nie ein katholisches Gotteshaus betrat, ohne seine Finger mit dem Weihwasser zu netzen und das Zeichen des Kreuzes zu machen, so sind das kleine hübsche Züge, die dem feinfühligen Herzenstakt und weichen Gemüt des angeblich so „herben" und „groben" Brahms entsprangen.

Für Erholungsreisende, die bequem und gemächlich zu reisen lieben, war Brahms freilich ein nicht gerade angenehmer Reisebegleiter. Widmann erzählt uns davon: „Die guten Weine und Speisen der echt italienischen Küche, der vortreffliche Kaffee, die breiten, wahrhaft fürstlichen Betten in hohen, luftigen Sälen hätten es ihm angetan. Abgesehen davon, daß er vom phäakischen Wien her hierin an Auserlesenes gewöhnt, einen guten Tisch liebte, gab er im übrigen zwar wenig auf Luxus und war gelegentlich mit dem bescheidensten Nachtquartier in der ärmlichsten Spelunke zufrieden;

doch war ihm die südländische Lebenslust sympathisch . . . Bei alledem duldete die immer wache Regsamkeit seines unermüdlichen Geistes kein schwelgerisches Sichversenken in materielle Genüsse. . . . Sein an Arbeit, an treues Ausnützen der Zeit gewöhnter Geist verlangte immer neue Kraftbetätigung, und oft, wenn ich ein langsameres Reisetempo vorschlug, schalt er mich scherzhaft aus, ob ich mir denn einbilde, zum Vergnügen reisen zu wollen in einem Lande, wo es auf Schritt und Tritt so unendlich viel Neues zu sehen gäbe.“ Kurz, unser Frühaufsteher war, wie ein Reisebegleiter mit einem Stoßseufzer einmal meint, „wie ein lieber Elefant, der sich auf uns wälzt“. Am liebsten möchte er in Italien auf alles Eisenbahnfahren verzichten; er bedauert, daß die Bahn an so alten umbrischen Bergnestern, wie Fabriano, Gubbio und Trevi, vorbeifährt. „Das sollte man eigentlich alles zu Fuß durchwandern!“ Er zieht den Kreis seiner Wünsche in einem Brief an Widmann von Nord nach Süd möglichst weit: „. . . . es ist ja allerorten schön in dem herrlichen Land. Padua wäre mir auch sehr recht, und Orvieto sollten Sie durchaus sehen, und nach Perugia möchte ich auch, und Sie sollten auch nach Palermo.“ Grade die unsägliche Schönheit Siziliens war ihm besonders ans Herz gewachsen. Palermo mit seinem Dom und seinen Hohenstaufen-Erinnerungen, Girgenti mit seinen wunderbaren altgriechischen Tempelruinen, Syrakus mit seinen Latomien und dem Grabe des Dichters Platen waren für ihn Hauptstationen. Am meisten liebte er Taormina. Lassen wir Billroth darüber an Hanslick berichten: „500 Fuß über rauschendem Meer! Vollmond! Berauschender Duft von Orangeblüten! Rotblühender Kaktus an pittoresken, kolossalen Felsen in solchen Massen, wie bei uns das Moos! Palmen-, Orangen-, Zitronenwälder! Maurische Burgen! Ein sehr schön erhaltenes griechisches Theater! Dazu die breite, lange, schneebedeckte Fläche des Ätna, Feuersäule! Dazu ein Wein, genannt Monte Venere! Zu alledem Johannes in Schwärmerei! Ich in trunkener Frechheit, ihm aus seinen Quartetten vorphantasierend! . . . wärst Du doch bei uns, Du lieber Hans!“

Man sieht, Brahms' Anforderungen waren nicht gering. Er kannte die Geschichte und die Kunst Italiens — nicht allein die kontrapunktische Meisterkunst a cappella der alten großen Venezianer und Römer des 16. und 17. Jahrhunderts, sondern auch die

bildenden Künste — aus dem Grunde, und war unermüdlich im Genießen und Aufnehmen vom frühesten Morgen um sechs Uhr bis spät am Abend, wobei seine, schon in der Jugend von Albert Dietrich bemerkte Gabe des augenblicklich herbeizurufenden Schläfchens an jedem Platze und auf jeder noch so harten Steinbank die „ausgleichende Gerechtigkeit der Natur" für ihn bildete. So unerbittlich er verlangte, daß seine Begleiter sich seiner Art, zu reisen und sich zu erholen, anpaßten, so unbedingt aufopfernd war er, wenn seine Hilfe gebraucht wurde, wieder für sie tätig. So machte er auf seiner letzten italienisch-sizilianischen Reise in Neapel den Krankenpfleger, als Freund Widmann im Hotel an einem, durch Sturz in den Gepäckraum der „Asia" vor Messina zugezogenen Fußbruch darniederlag, und scherzte nachher von Ischl aus, daß er noch nicht über ein Unglück so vergnügt gewesen sei, wie über Widmanns Fußbruch und seinen, am Krankenbette still im Verborgenen verlebten sechzigsten Geburtstag, da „das viel Schlimmere in gar so schreckende Nähe gekommen sei".

Vielleicht konnte Widmann nun nicht mehr so recht mit dem Tempo von Brahms' italienischen Erholungsreisen Schritt halten. Denn als ihn Brahms 1895 wieder mit nach dem Süden als Reisebegleiter haben will, muß er seines Gesundheitszustandes halber absagen. Nicht ohne von Brahms ein bissiges Scherzwort als Antwort zu erhalten: „Sie werden doch gar zu oft an die Zerbrechlichkeit unserer Maschine erinnert, und man kann es Ihnen nicht verdenken, daß Sie von der Auferstehung alles Fleisches nicht viel halten."

Freund und Feind

Eine amtliche Tätigkeit hat Brahms nach seinem Rücktritt von der Konzertleitung der Gesellschaft der Musikfreunde nicht wieder ausgeübt. Er blieb mit Hanslick einzig Sachverständiger der Prüfungskommission zur Verteilung von Staatsstipendien, und hat dieses stille „Amt", das ihn später das wunderbare schöpferische Talent Anton Dvořáks entdecken ließ, mit der ihm in allen musikalischen Dingen eignen, strengsten künstlerischen Gewissenhaftigkeit, Unparteilichkeit, Wohlwollen und Gerechtigkeit ausgeübt. Mit jedem

Jahr längeren Aufenthalts in Wien, mit den steigenden künstlerischen Erfolgen, sammelte sich um den großen Künstler und schwer zugänglichen niederdeutschen Menschen dort und im Reiche ein immer größerer und erlesenerer Freundes- und Verehrerkreis. Was seinen Mitgliedern Brahms als Freund war, werden wir sehen, wenn wir ihn als Menschen näher kennenlernen.

Mit den alten Freunden und Freundinnen aus der Zeit der Jugend und des Aufstiegs verband ihn zeitlebens die herzlichste und treueste Freundschaft. Diesen ersten und noch außerhalb Wiens geschlossenen Freundesbund bildeten: Clara Schumann, seine älteste und geliebteste Freundin, die nun von 1878 an bis zu ihrem Tode als Lehrerin der Meisterklasse am Dr. Hochschen Konservatorium dem Unterricht und der Konzerttätigkeit lebte, Joseph Joachim, sein intimster und liebster Freund, Albert Dietrich, Julius Stockhausen, Jul. Otto Grimm, Theodor Kirchner, Franz Wüllner, Hermann Levi und Hermann Deiters. Die mit Levi, einem seiner begeistertsten Verehrer früherer Zeit, zerbrach an — Wagner. „Gluck und Wagner", diese Zusammenstellung Levis in einem Gespräch, genügte für Brahms, zornig das Zimmer zu verlassen und andren Tages abzureisen.

Für den Komponisten Brahms wurden namentlich zwei Freundschaften entscheidend: mit Eduard Hanslick und Hans von Bülow. Der geistreiche damalige Wiener Musikpapst als Musikkritiker der „Neuen Freien Presse" und Autor der einseitig formalistischen Ästhetik „Vom Musikalisch Schönen" hat Brahms in und über Wien, der nicht minder geistreiche Dirigent in und über Meiningen „durchgesetzt". Hanslick entdeckte sich 1867 als Brahms-Apostel, seitdem galt er, den das brüderliche „du" mit Brahms verband, in Wien als das geistige, kritisch führende Oberhaupt der klassischen Idealen anhangenden „Brahmsgemeinde". Bülow war, wie wir gesehen haben, mit der ihm eignen kritischen und skeptischen Vorsicht an Brahms' Kunst herangetreten. Das änderte sich mit einem Schlage nach seinem Studium der ersten Symphonie von Brahms, Ende Oktober 1877. Es steht heute fest, daß der ewig in kritischen Extremen, Gedankensprüngen und geistreichen Paradoxen lebende scharfsinnige Meister der musikalischen Analyse der unvoreingenommenen Aufnahme von Brahms' erstem sym-

phonischen Werk durch seine Bewertung als der „zehnten Symphonie“ des neuen „Klassikers“, durch sein Paradoxon von den „drei großen B“ in der Musikgeschichte (Bach-Beethoven-Brahms) wohl eher geschadet als genützt hat. Der Prophet und Pionier Wagners und Liszts aber war mit der ersten Symphonie für die Kunst des „Erben Luigis (Cherubinis) und Ludwigs“ (Beethoven), des „großen Meisters“ als Dirigent und Komponist für immer gewonnen, und hat das Amt einer systematischen Brahms-Propaganda mit allem Können seines eminenten Künstlertums, mit der gleichen unerschütterlichen Treue, Ehrlichkeit und hingebungsvollen Begeisterung seiner großen, vornehmen und edlen Natur den Rest seines Lebens und keineswegs als „Ersatz“ für den „verlorenen Wagner“ geübt.

Der „Berliner Börsen-Courier“ hat damals einmal erzählt, wie Bülow, Brahms und Meiningen zusammenkamen: Im November 1881 wurde Johannes Brahms auf Anregung seines Freundes Bülow zum erstenmal vom Herzog zu Gast nach Meiningen geladen und wirkt im großen Brahms-Abend des vierten Abonnementskonzerts der Hofkapelle am Nachmittag des 27. November als Pianist (zweites Klavierkonzert in B-dur nach der Handschrift), Komponist (Tragische Ouvertüre, Haydn-Variationen) und Dirigent seiner Akademischen Festouvertüre und ersten Symphonie mit. Die interessante Persönlichkeit des Musikers wirkte auf den Herzog und Frau von Heldburg so ungewöhnlich sympathisch, die wahre und echte Kunstfreude, die liebenswürdige einfache Menschlichkeit des Herzogs und seiner Gemahlin machten andrerseits auf Brahms einen so tiefen Eindruck, daß sich sogleich zwischen dem Fürsten und dem Künstler ein inniges Band schlang, das erst der Tod zerrissen hat. Während der letzten fünfzehn Jahre seines Lebens kehrte Brahms alljährlich als hochwillkommener Gast ins Meininger Schloß ein, und Freund Widmann, den er dort 1891 und 1893 einführte, wie auch Freund von der Leyen, der im November 1891 nach Meiningen geladen war, wissen in ihren „Erinnerungen“ gar hübsche Dinge davon zu erzählen, wie wohl sich der Meister trotz der ihm gegenüber erheblich herabgeschraubten Anforderungen der höfischen Etikette fühlte. Er beteiligte sich eifrig am Musikleben des Hofes, das unter Mitwirkung von Joachim, Hausmann, Wirth, Mühlfeld u. a. „oft schon mit Morgenkonzerten begann und abends noch

spät in den Privatgemächern des Herzogs sich fortsetzte". Er trug mit berechtigtem Stolz und Standesbewußtsein seine hohen Orden bei der Galatafel, strahlte von guter Laune, Frohsinn und Lust zu allerhand köstlichen Späßen und Streichen und sonnte sich in behaglicher Künstlerfreude in dem gediegenen Glanz, der ihn in Schloß und Zimmer umgab. Er gab seiner herzlichen Freundschaft und tiefen Verehrung für den Herzog dadurch auch einen äußerlich erkennbaren und hinsichtlich des Inhalts der Dichtung von der Nichtigkeit und Vergänglichkeit alles irdischen Ruhmes und Glanzes eines gewissen leisen pikanten Beigeschmacks nicht ganz entbehrenden Ausdruck, daß er dem hohen Herrn eine seiner ergreifendsten Tondichtungen, den Gesang der Parzen, widmete, der am Geburtstage des Herzogs, am 2. April 1883, in Meiningen zum ersten Male aufgeführt wurde. Brahms' erste Begegnung mit Bülow und dem Herzogspaar in Meiningen galt seinem neuen zweiten Klavierkonzert. „Es war ein hübscher Zug von Bülow," schreibt Billroth an Lübke, „daß er Brahms nach Meiningen einlud, damit er dort mit aller Muße sein Konzert mit dem dortigen Orchester studieren könne, ohne Publikum und ohne Rücksicht auf Konzert. Brahms kam denn auch ganz entzückt von Bülow und vom Herzog zurück". Der Herzog selbst erkannte sofort, wen er vor sich hatte, und was sein Meisterdirigent Bülow und sein Meisterklarinettist Mühlfeld unsrem Meister sein konnten: „Wenn es sich um Brahms handelt, daß Sie Urlaub haben möchten, können Sie Meiningen verlassen, ohne mich erst zu fragen", war seine Weisung an Mühlfeld.

Auch das Kapitel „Brahms in Meiningen" hat seine italienische Idylle: Brahms und Freund Rudolf von der Leyen beim Meiningenschen Herzogspaar auf Villa Carlotta am Comer See im Mai 1884. Sie gemahnt an die Zeiten der italienischen Renaissance: die hohen Herrschaften verspäten sich krankheitshalber. Brahms und sein Freund leben wie Tasso und der Herzog von Ferrara eine gute Weile „ganz einsam und herrlich allein wie in einem verwunschenen Schlosse", und als der Herzog und seine Gemahlin da sind, werden Konzerte auf zwei Klavieren mit der neuen dritten Symphonie improvisiert, wird einer neapolitanischen Musikbande gelauscht und in wunderbarer Sternennacht „in einem wahren Rausch der Seligkeit" die strenge nordische Brahmssche Kunst mit der weichen, in

verschwenderischer Fülle prangenden südlichen Natur harmonisch verschmolzen.

Von nun an ist Meiningen die Hochburg der deutschen Brahms-Propaganda. Die Meininger Hofkapelle unter Bülow und seinem Nachfolger, Generalmusikdirektor Fritz Steinbach — Brahms' „Liebem Herrn General" —, wird das klassische und durch unmittelbare persönliche Tradition geheiligte, autoritative Instrument im Vortrag Brahmsscher Werke. Brahms' großen Instrumentalwerke, die Serenaden, Haydn-Variationen, Symphonien, Ouvertüren und Klavierkonzerte stehen auf jedem Konzertprogramm der „Meininger". Die dritte Symphonie erklingt — eine echt Bülowsche Idee! — am 3. Februar 1884 zweimal im gleichen Konzert; die vierte Symphonie nimmt am 25. Oktober 1885 ihren Weg von Meiningen. Bülow dirigiert im spröden Leipzig Brahms' erste Symphonie und spielt hier, wie am 4. März 1889 in den Berliner Philharmonischen Konzerten, sein erstes Klavierkonzert (d-moll) „ohne Dirigenten". Und acht Jahre nach dem ersten Zusammentreffen widmet Brahms seine dritte Violinsonate (d-moll) „seinem Freunde Hans von Bülow".

Die herzlichste, auf gegenseitiger aufrichtiger Hochschätzung begründete Freundschaft verbindet Brahms mit seinen schaffenden Zeitgenossen, Künstlern und Musikgelehrten in Wien, und es macht dabei nichts aus, wenn ihre Kunstrichtung und -betätigung der seinigen denkbar entgegengesetzt, wenn sie nur echt und ehrlich ist. So mit Karl Goldmark, dem Wiener Makart der Musik und Meister der in orientalischen Klangfarben und Harmonien glühenden großen Oper „Die Königin von Saba", der „Sakuntala"-Ouvertüre und der „Ländlichen Hochzeit". So mit dem Komponisten des „Opernballes" und Schubert-Biographen Richard Heuberger, mit dem stillen und bescheidenen Meister so mancher feinen Serenade für Streichorchester und wienerisch gefärbten vierhändigen Hausmusik, Robert Fuchs. So mit dem Meister der anmutigen Spieloper „Das goldene Kreuz" und exquisiten Brahmsspieler Ignaz Brüll, dessen „echtestes Musiktalent, dessen Fülle an beneidenswert müheloser Erfindung und wahrhaft melodiöse Einfälle" und gediegenes Können er neidlos bewundert, dem er aber auch „ein bißchen Kampf ums Dasein" wünscht, der ihn „wohltätig zu intensiverer Energie aufgerüttelt" und den glatten Fluß, die stete anmutige Idylle seiner

Werke innerlich wohltätig vertieft hätte. So mit dem Walzerkönig Johann Strauß, dessen entzückende Melodien, „sonnenklare und saubere Operettenpartituren“ dem ernsten Johannes gar ernstlich behagten und ihn auf den Fächer von Frau Adele Strauß unter die Anfangstakte des Donauwalzers schreiben ließen: „J. Brahms, der dies komponiert haben möchte.“ Aus dieser seltenen künstlerischen Harmonie wurde die menschliche: Johannes ward der allsommerliche liebe Gast von Johann in dessen schöner Ischler Villa. Warme Freundschaft verband ihn in den ersten Jahren mit Herbeck, der die Bedeutung des „Deutschen Requiems“ als erster in Wien praktisch erhärtete, Freundschaft mit den beiden ausgezeichneten Klaviermeistern und Lehrern der Wiener Akademie, Julius Epstein und Anton Door und ihrem Gesangsprofessor Dr. Joseph Gänsbacher. Von Musikgelehrten und Musikschriftstellern standen ihm besonders nahe: der Archivar der „Gesellschaft der Musikfreunde“ und hervorragende Theoretiker des Kontrapunktes, Dr. Eusebius Mandyczewski, ein „junger, sehr tüchtiger Mann“, den er seinem einzigen Schüler und Landsmann, dem heutigen Marburger Universitätsprofessor der Musikwissenschaft Gustav Jenner, als Lehrer empfiehlt und den er vor der Veröffentlichung neuer Werke gern einmal um künstlerischen Rat anging, ferner der ausgezeichnete Beethovenforscher und Herausgeber von des Meisters Skizzenbüchern, Gustav Nottebohm, der Haydn-Biograph C. F. Pohl und der Musikschriftsteller und Autor der quellengeschichtlich grundlegenden Brahms-Biographie, Max Kalbeck. Im Wiener Tonkünstlerverein, dessen Mitbegründer und Ehrenpräsident er war, lernte er u. a. den Schüler von Robert Fuchs, späteren Dirigenten des Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und heutigen Kapellmeister am Frankfurter Opernhause, Dr. Ludwig Rottenberg, hoch schätzen. In den Wiener angesehenen und kunstsinnigen Familien Conrat, Faber, Fellinger, von Miller zu Aichholz, von Wittgenstein und manch anderen war er vertrauter Freund und lieber Gast.

Doch die intimste und vertrauteste Freundschaft in Wien erwuchs ihm neben der Hanslicks zu einem Meister der medizinischen Wissenschaft, dem berühmten Chirurgen Theodor Billroth. Im Jahre 1867 war dieser eminente Chirurg, wie wir gelesen hatten, von Zürich aus an die Wiener Universität berufen worden, und Brahms war

dem Freunde bald für immer gefolgt. Billroths hübsche Villa mit Garten in der Vorstadt Alsergrund wurde bald der gesellige Sammelpunkt für die angesehensten Wiener Tonkünstler. Wie der große Arzt einmal Brahms' Schüler, Freunde und Biographen, dem damaligen Vorstand des Wiener Tonkünstlervereins und Dirigenten des Wiener Singvereins, Dr. Richard von Perger, sagte, war er in seiner freien, ausschließlich der Kunst geweihten Zeit einzig bestrebt, „den durch die Leiden der Menschheit erworbenen Mammon in reinste Freuden umzusetzen". Diese reinsten Freuden waren ihm die Pflege der Kammer- und Gesangsmusik im intimen, häuslichen Rahmen und im Vortrag auserlesener Künstler vor einem musikalisch gewählten kleinen Publikum. Billroth hatte, wie Hanslick einmal scherzt, das jus primae noctis auf Brahms' neue Werke und ließ sich von diesem Recht kein Jota abhandeln. In Billroths Heim erklangen manche der schönsten Brahmsschen Streichquartette, Klavierquartette, Lieder und Duette zum erstenmal. Bei Billroths wurden dem Brahmsschen Liede so herrliche Interpreten wie der spätere erste Tenor der Wiener Hofoper, Kammersänger Gustav Walter, wie der junge Schwede und spätere Gesangsprofessor am Konservatorium, Philipp Forstén, gewonnen.

Billroth war ein weit größerer Anatom in der Medizin wie in der Musik. Mehr wie ein ehrlich begeisterter, hochgebildeter Liebhaber war er hier nicht, und mit dem Liebhaber teilte er auch die einseitige Richtung und Auffassung in der Kunst. Hier war er durchaus und einzig Beethovener, wie Schumann gesagt hätte, über dessen Abneigung gegen alles Moderne, vornehmlich gegen Wagner, sich Brahms einmal selbst lustig macht: „Und Freund Billroth will immer noch nicht Wagnerianer werden? Wozu wartet er so lang, einmal muß er doch daran". Aber Eins gibt den Billrothschen Briefen, Urteilen, Analysen und Aufzeichnungen so einzigartigen, hohen Wert und seltenen Reiz: sie sind das Zeugnis eines feinnervigen, hochmusikalischen Ästheten und sie sind unter dem unmittelbaren, frischen Eindruck der neuen Brahmsschen Schöpfungen geschrieben. Der Autor einer von Hanslick herausgegebenen fragmentarischen und nicht eben ernst zu nehmenden Ästhetik der Tonkunst „Wer ist musikalisch?" stand sieben Jahre vor seinem Tode nach einer schweren Lungenentzündung mit Brahms' Worten

an Kalbeck „noch einmal vom Totenbette auf". Dieser Billroth, sagt Brahms, „war der alte, war der Freund nicht mehr, kaum noch ein Schatten des früheren". Ja, er hatte sich Brahms innerlich entfremdet und zu Hanslick brieflich Klage über Brahms' rücksichtslose und verletzend schroffe Art gegen seine Freunde geführt, die wie bei Beethoven die Nachwirkung einer verwahrlosten Erziehung sei. Brahms hat in diesen letzten Lebensjahren Billroths schwer und peinlich unter der Verkennung seines vertrauten Freundes gelitten, und erst sein Tod und ihres gemeinsamen Freundes Hanslicks schöne Billroth-Gedenkblätter haben ihm die alten ungetrübt liebevollen Empfindungen und Erinnerungen an ihn wiedergegeben.

Wie überall in den großen deutschen, österreichischen und schweizerischen Musikstädten, so hatte er auch in seiner Vaterstadt Hamburg einen getreuen kleinen intimen Freundeskreis angesehener Hamburger Familien (Otten, Avé Lallemant, Wagner, Hallier, Rösing, Brandt). Hier stand ihm in früheren Jahren schon in seiner zweiten, zwischen Detmold und Hamburg geteilten Hamburger Zeit besonders bis zu seinem allzufrühen Tod der Beethovenisch knorrige und spröde, aber bedeutende Komponist wertvoller, etwa von Beethoven und Schumann zu Brahms vermittelnder Kammer- und Klaviermusik Karl G. P. Grädener künstlerisch nahe. Grädener war 1863 als Gesangs- und Kompositionsprofessor am Konservatorium und Dirigent des Evangelischen Chorvereins nach Wien übergesiedelt, hatte sich aber dort trotz des hohen Ansehens, das er sich als Künstler namentlich mit einem Oktett errang, in seinem herben und geistigen Wesen nicht zurechtgefunden und war bereits nach drei Jahren wieder nach Hamburg zurückgekehrt. In den achtziger Jahren stand Brahms in Hamburg auch mit dem ausgezeichneten Leiter des Cäcilienvereins, Julius Spengel, in persönlichem, freundschaftlichem Verkehr. Spengel war der begeistertste und künstlerisch fähigste Pionier und Prophet der späteren großen Brahmsschen Chorwerke in Hamburg. Er hat Brahms am 6. April 1883 zu einem großen Brahms-Abend in seine Vaterstadt gerufen, der das zweite Klavierkonzert und die Klavier-Rhapsodien mit dem Meister am Flügel, die Motette „Warum ist das Licht gegeben", Volkslieder und Chorgesänge und zum Schluß, unter Leitung des Komponisten, die Akademische Ouvertüre brachte und mit einer anregenden kleinen Festlichkeit in Gegen-

wart der angesehensten Musiker Hamburgs, Simrocks u. a. im Hamburger Hof schloß. Brahms wahrte auch diesem zwanzig Jahre jüngeren Freunde und Kunstgenossen seine unbedingte Treue. Zweimal noch, 1884 und 1886, ließ er sich vom Cäcilienverein zu Gast laden, und im Sommer 1889 anläßlich des von Bülow veranstalteten Hamburger Musikfestes seine achtstimmigen Fest- und Gedenksprüche — seinen musikalischen Dank für den Hamburger Ehrenbürgerbrief an Se. Magnifizenz den Herrn Bürgermeister Dr. Carl Petersen — durch den Cäcilienverein unter Spengel aus der Taufe heben. Dessen drittem Buben wurde er gleich denen Dietrichs, Hegars, Stockhausens und dem schon im Alter von etwa 30 Jahren in Davos verstorbenen, dichterisch nicht unbegabten jüngsten Sohn Felix von Robert Schumann ein treuer Pate und Onkel.

Der nicht allein in der Musik, sondern auch in der Literatur und den bildenden Künsten mit allem Echten und Bedeutenden seiner Zeit wohlvertraute Brahms hatte auch im Dichter- und Malerkreise manchen auserlesenen Freund. Von seinen engeren Landsleuten stand der Meister der plattdeutschen schleswig-holsteinischen Volksdichtung des „Quickborn", Claus Groth, ihm nahe. Welch reiche künstlerischen Früchte diese Freundschaft trug, werden wir später bei Betrachtung der Brahmsschen ersten Violinsonate und des Brahmsschen Liedes sehen. In der Schweiz schloß er sich durch seinen Zürcher musikalischen Freundeskreis freundschaftlich an Gottfried Keller, den größten Schweizer Dichter des „Grünen Heinrich", den er bereits in der Zürcher Requiemzeit durch Kirchner zuerst kennen gelernt hatte, an. Der knorrige, herbe und ernste Deutsch-Schweizer und der nicht minder charaktervolle, herbe und stolze Niederdeutsche mußten sich finden. Hier sprach die äußere niederdeutsch-alemannische und die innere Charakterverwandtschaft großer, langsam und stetig aus bescheidensten und engsten Lebensverhältnissen durch eigne Kraft im harten Kampfe gegen die ewig widerstrebende Welt gewachsener Persönlichkeiten das entscheidende Wort. Keller, obwohl nach eignem Geständnis nichts von Musik verstehend, fehlte niemals bei einer Aufführung einer Brahmsschen Symphonie und fühlte sich durch die Brahmssche Musik, „die wirklich Neues und Eigenes ausspreche, eigentümlich angeregt und angezogen". Brahms blieb zeitlebens ein begeisterter Verehrer von Kellers Dichtung und

wurde nicht müde, seinem Zürcher Freunde und späteren Biographen seines „großen, herrlichen Landsmanns“, Professor J. Bächtold, für jede neue, ihm gern zuerst in Abschrift mitgeteilte, besonders seltene Keller-Gabe — einmal war es die „Therese“, das Traum- und Tagebuch, dann die „Plauderwäsche“, dann wieder Briefe — entzückt zu danken.

Der Zürcher musikalische Freundeskreis selbst aber schloß sich in der Requiemzeit um Theodor Kirchner, in den achtziger und neunziger Jahren um den Reformator des deutschen Männerchorstils, den Schöpfer der modernen tonmalerisch charakterisierenden Männerchor-Ballade und den damaligen, für die Verbreitung Brahmsscher Kunst in der Schweiz entscheidend tätigen Dirigenten der Abonnementskonzerte und Leiter des Tonhalleorchesters, Friedrich Hegar zusammen. Neben Hegar und Frau Albertine, einer feinsinnigen Sängerin seiner Lieder, standen ihm von Zürcher Musikern der leider schon 1887 verstorbene hochbegabte deutsch-schweizerische Kammermusik- und Klavierkomponist Gustav Weber und der ausgezeichnete deutsch-ungarische Pianist aus Tausigs und Liszts Meisterschulen, Robert Freund freundschaftlich besonders nahe.

In Bern aber saß der in Deutsch-Mähren geborene Dichter, Redakteur des „Bund“ und treue italienische Reisebegleiter Josef Viktor Widmann, dessen Brahms-Erinnerungen zum Schönsten, Poetischesten und Sonnigsten gehören, was wir an quellengeschichtlichem biographischen Material über das letzte Drittel im Leben unsres Meisters haben, und dessen Textbuch zu Goetzens komischer Oper „Der Widerspenstigen Zämung“ und „Francesca da Rimini“ Brahms das warme Interesse an Ernst Franks pietätvoller und hingebend sorgfältiger Vollendung von Goetzens Oper „Francesca da Rimini“ verstärkt haben mag. Denn Brahms hatte, wie er später an Hanslick schreibt, seine „helle Freude mit dem kleinen Frank“, dem „vortrefflichen Menschen und höchst schätzenswerten Künstler“ mit seinem schönen Ernst und Fleiß in dieser Arbeit, „dem allein Goetz — sein Götze — einen ruhigen Tod und seine Francesca das Leben verdankt“.

Von Meistern der bildenden Kunst fühlte er sich am frühesten zu Anselm Feuerbach hingezogen. Wir erinnern uns, daß der Kupferstecher und Feuerbach-Biograph Allgeyer diese Freundschaft schon

in den sechziger Jahren in Karlsruhe angebahnt hatte. Sie blieb das ganze Leben fest bestehen und wurde von Brahms nach Feuerbachs Tod in Venedig 1880 durch die Widmung seiner Schillerschen Trauerode „Nänie“ an die Mutter des Malers und die Herausgeberin seines „Vermächtnisses“, seiner 1870 in Rom geschriebenen fragmentarischen Lebensgeschichte und einer der interessantesten Selbstbeobachtungsschriften des 19. Jahrhunderts, in rührender Weise besiegelt. Auch diese beiden großen idealistischen Künstler mußten sich finden. Die Bilder des hochmusikalischen größten deutschen Neuklassikers der Malerei sind in ihrer stillen Feierlichkeit, herben Schönheit, ihrem poetischen Stimmungszauber selbst Musik, und die Kompositionen des größten deutschen Neuklassikers der Musik zeigen ja zum Teil schon durch Dichtung und Titel — „Schicksalslied“, „Nänie“, „Gesang der Parzen“, „Rinaldo“ —, wie besonders heimisch und wohl sich ihr Meister in der antiken oder italienischen Schönheitswelt des Malers der Iphigenien und des Gastmahles des Plato fühlte. Beide Meister verklärten, belebten und erneuerten den Geist der Antike in dichterischer Weise und in modernem Empfinden. Beide waren große Phantasie- und Formkünstler von oft peinvoll langsamem und schwerem Schaffen, denen ein langer Kampf mit dem Unverständnis und der Gleichgültigkeit der großen Menge nicht erspart blieb. Beide waren stolze, aristokratische, charaktervolle und ihres Wertes sich wohl bewußte Naturen. Der letzte Feuerbach nähert sich in den „Formensymphonien“ der „Amazonenschlacht“, des „Titanensturzes“ wieder der strengen zeichnerischen Kartonkunst des Cornelius — dessen „Apokalyptischen Reitern“ wir in Brahms Bibliothekszimmer begegnen werden —, der letzte Brahms der e-moll-Symphonie der strengen polyphonischen musikalischen „Kartonkunst“ der Bachschen Passacaglienform. Beide Künstler endlich stellten den Zug aufs Allgemein-Menschliche als den großen Charakter- und Stimmungsmoment allem Technischen voran.

Die letzten Jahre seines Lebens bereicherte die Freundschaft mit dem großen Leipziger Radierer und gewaltigen Phantasie- und Gedankenkünstler Max Klinger. Die Verherrlichung der führenden Kunst des 19. Jahrhunderts in Deutschland, der Musik und einzelner ihrer Meister durch die bildenden Künste war auch zu Brahms' Zeiten nicht neu. Gabriel Max hatte das Musikalische, die Umwer-

tung musikalischer Empfindungen in der Malerei rein koloristisch darzustellen gesucht und sich dabei das äußerste Mißfallen des großen „Schwarz-Weiß-Künstlers“ der Musik, Brahms, zugezogen. Klinger stellte das Musikalische konkreter, durch die Kunst selbst, dar und hielt dazu die einfarbige Radierung am geeignetsten. Hier, wo die alten Mären vom Farbensehen und von Farbentönen beim Hören der Musik ausgeschaltet wurden, konnten sich seiner Überzeugung nach die uralten Beziehungen zwischen der bildenden Kunst und der Tonkunst am ungestörtesten und reinsten entfalten. Klingers, bei Amsler & Ruthardt in Berlin erschienene Brahms-Phantasie (1891—94) erregte das höchste Entzücken unsres Meisters, der sie in Gestalt einer besonders kostbaren Vorzugsausgabe auf Japanpapier mit Klingers eigenhändiger Widmung „Herrn Dr. Johannes Brahms in Verehrung gewidmet vom Autor. 8. Oktober 1894“ zum Geschenk erhielt. „Es sind ganz herrliche Blätter“, schreibt Brahms bald darauf an Widmann, „und wie gemacht, alles mögliche Erbärmliche zu vergessen und sich in lichte Höhen tragen zu lassen. Sie glauben nicht, mit welcher Lust man immer weiter und tiefer hinein sieht und denkt.“ Später an Hanslick: „Die neueste Brahmsphantasie nur anzuschauen, ist mehr Genuß, als die zehn letzten (ergänze: Brahmsschen Klavierstücke) zu hören.“ Und in der Tat: diese gedankentiefen Blätter, vornehmlich zu Hölderlin-Brahms' „Schicksalslied“, sind auch in ihrer malerischen und breiten Radierung und ihrer unerschöpflichen Phantasiekraft das Wunderbarste, was die bildende Kunst zu Brahms' Musik jemals gesagt hat. „Diese drei“ — er meint Feuerbach, Böcklin und Klinger — „füllen Herz und Haus und es ist doch keine schlimme Zeit, in der man sich solcher drei freuen kann, dazu von Ihrer Gilde (er meint Widmanns Dichter-Gilde) etwa Freytag, Keller und Heyse — und, da mir Menzel (der große Berliner Radierer und Wiedererwecker der Frederizianischen Zeit) grade einfällt, merke ich, wie üppig wir leben und wie flüchtig rechnen.“ Wen und was Brahms aber von deutscher und ausländischer Literatur besonders gerne las, werden wir bei Betrachtung seines Wiener Bibliothekzimmers selbst nachprüfen.

Es ist Brahms oft tadelnd vorgehalten worden, daß er niemals mit andren das getan habe, was Schumann mit ihm: ein großes Talent selbst- und neidlos in die Welt einzuführen, daß er im

Gegenteil andren Schaffenden von Rang gegenüber abweisend und selbstsüchtig sich verhalten habe. Nichts ist so töricht und ungerecht wie dieser Vorwurf. Brahms hatte vielmehr einen untrüglichen und scharfen Blick für echte jüngere Talente und griff dann hilfsbereit selbst für sie ein. So hat er als Mitglied der Musikalischen Sachverständigen-Kommission nicht nur 1880 das herrliche Talent des Tschechen Anton Dvořák entdeckt, sondern dem jüngeren Kunstgenossen auch durch Empfehlung an seinen Verleger Simrock den Weg aus Not und Enge zu Ruhm und Wohlstand, aus dem engeren Böhmen nach Groß-Deutschland geebnet. Instinktiv mag er empfunden haben, daß Dvořák, dem Komponisten der neben seinen eignen am bedeutsamsten durchgedrungenen Kammermusikwerke neuerer Zeit, eben das von gütigen Genien in die Wiege gelegt war, was ihm bis zum gewissen Grade versagt und durch den denkbar feinsten und schärfsten Kunstverstand ersetzt blieb: die Gabe, mühelos, melodisch quellender und national gefärbter musikalischer Erfindung aus dem Vollen. „...ich verstehe Sie nicht; ich möchte vor Neid aus der Haut fahren über das, was dem Menschen so ganz nebenbei einfällt," pflegte er zu entgegnen, wenn jemand Dvořák ihm gegenüber herabzusetzen wagte. Und als er 1881 in Preßbaum mit Door die Bürstenabzüge von Dvořáks vierhändigen „Legenden" durchspielt, sagt er zu Door: „Es ist merkwürdig, dem Menschen fällt immer was ein." An Dvořáks Streichsextett in A-dur, das er „unendlich schön" fand, bewunderte er die herrliche Erfindung, Frische und Klangschönheit, und nächst ihm war Dvořáks Cellokonzert ihm ganz besonders lieb und teuer. Nie versäumte er die Wiener Erstaufführungen Dvořákscher Werke, und als der schon berühmte böhmische Meister im Februar 1896 zur Aufführung seiner Symphonie „Aus der neuen Welt" durch die Philharmoniker nach Wien kommt, führt er ihn in scherzhafter Form bei Millers zu Aichholz ein:

„Geehrtester. Falls Dworschak (Dvořák) zum morgigen Konzert kommen sollte und frei wäre, hätten Sie was dagegen, wenn ich ihm das Vergnügen machte, ihn zu Ihnen mitzubringen? Ich werde ihm von meinem Tellerchen und aus meinem Becherchen geben, und Reden hält er (soviel ich weiß) nicht!

Herzlich Ihr ergebener

J. Brahms."

Später kühlte sich diese Brahmssche Freundschaft und Hochschätzung freilich unter dem verdrießlichen Eindruck ein wenig ab, daß Dvořák so viel und zuweilen so flüchtig komponierte und schließlich die seiner naiven und reflexionslosen böhmischen Musikantennatur so fremde Schwenkung ins neudeutsch-programmatische Lager vollzog.

Noch einen zweiten Prager Komponisten hat er damals an Simrock gewiesen und sich namentlich für seine, von bedeutendem Können zeugende Klavier- und Kammermusik interessiert, die etwa Brahmsschen Stil und Satz mit heimatlicher, mährisch-slowakischer Volksmusik vereint: den Tschechen Vitézslav Novák.

Dem persönlichen Brahmsschen Freundeskreis entspricht ein parteipolitisch-unpersönlicher „Feindeskreis". Er läßt sich in drei Gegen-Gleichungen fassen: Brahms gegen Wagner, Brahms gegen Bruckner, Brahms gegen Hugo Wolf. Von ihnen ist die erste die weitaus wichtigste und primäre; die beiden anderen sind gewissermaßen erst sekundär durch ihr Dasein bedingt.

Zahlreiche authentische Äußerungen und Briefstellen belegen die unleugbare Tatsache, daß Brahms sich nach seinem eigenen Zeugnis mit vollem Recht einmal selbst „den besten Wagnerianer" und einen großen, aufrichtigen und tief verständnisvollen Bewunderer des Wagnerschen Genius nennen durfte. Hier eine kleine Auswahl:

„Wagner, das ist jetzt der erste. Da kommt lange nichts nach ihm. Alles andere verschwindet momentan vor seiner Bedeutung, die nicht sobald einer begreift oder würdigt, so wie ich, und gewiß am allerwenigsten die Wagnerianer" (an Door). „Wenn das Bayreuther Theater in Frankreich stände, brauchte es nicht so Großes, wie die Wagner'schen Werke, damit Sie und Wendt und alle Welt hinpilgerten und sich für so ideal Gedachtes und Geschaffenes begeisterten"; „die ideal gedachten und geschaffenen Werke Wagners" (an Widmann). „Ich bin ja ein viel älterer Wagnerianer, als ihr alle zusammen"; „Als Richard Wagner starb, war es mein erstes Gefühl, einen schönen Kranz für sein Grab nach Bayreuth zu senden. Denken Sie, selbst das ist mir falsch ausgelegt worden, als Hohn, Spott oder dergleichen. Es ist wunderbar, wie weit die Taktlosigkeit und Verblendung der Menschen gehen kann" (zu Rud. v. d. Leyen). „Heute früh ging ich nun hier allein an den Rhein, der Nebel lag tief und kalt auf den Wassern, schmutzig und trübe floß der Strom vorüber, da — plötzlich — hörte ich aus der Ferne den Gesang einer Nachtigall, — — — es braucht ja nicht alles von Wagner zu sein!" (an denselben). „Halten Sie mich für so beschränkt, daß ich von der Heiterkeit und Größe der ‚Meistersinger' nicht auch entzückt werden konnte? Oder für

so unehrlich, meine Ansicht zu verschweigen, daß ich ein paar Takte dieses Werkes für wertvoller halte, als alle Opern, die nachher komponiert wurden?" (zu Richard Specht).

So konnte er sich Widmann gegenüber mit Recht „den besten Wagnerianer" nennen, „indem er" — wie jener erzählt — „mit einem bei ihm selten hervorbrechenden, aber wahrlich berechtigten Selbstgefühl hervorhob, sein Verständnis Wagnerscher Partituren werde doch wohl tiefer gehen, als das irgendeines Mitlebenden". Zum mindesten so wichtig aber, wie die nicht scharf genug hervorzuhebende Wagner-Verehrung Brahmsens scheint mir die starke Betonung seiner ungewollten Unterlassungssünde: daß seine, vornehm allem persönlichem Kampf und Parteigezänk aus dem Wege gehende, passive niederdeutsche Natur nichts Durchgreifendes getan hat, um die wütenden und törichten Angriffe der literarisch-kritischen Wortführer seiner eignen Partei auf Wagner rechtzeitig zum Schweigen zu bringen und ihre persönlichen Verunglimpfungen des Meisters in die ruhigen Bahnen sachlicher Diskussion zu lenken. Bei Bruckner war das schon schwerer, denn hier hat Brahms selbst bei allem Respekt vor der Ehrlichkeit von Bruckners Schaffen in der Bewertung der erhabenen Brucknerschen Symphonien jedes Wohlwollen, jeder Gerechtigkeitssinn, jede Besonnenheit im Stich gelassen. Diesmal ging es wohl eben um seinen eigensten Beruf: den Symphoniker. Hören wir ihn sprechen:

„Bei Bruckner ist das etwas ganz anderes; da handelt es sich, wenigstens zunächst, gar nicht um die Werke, sondern um einen Schwindel, der in ein bis zwei Jahren tot und vergessen sein wird. Fassen Sie es auf, wie Sie wollen: Bruckner verdankt seinen Ruhm ausschließlich mir, und ohne mich hätte kein Hahn nach ihm gekräht, aber dies geschah sehr gegen meinen Willen. Nietzsche hat einmal behauptet, daß ich nur durch einen Zufall berühmt geworden sei: ich sei von der Anti-Wagner-Partei als Gegenpapst nötig gebraucht worden. Das ist natürlich Unsinn, ich bin keiner, der dazu taugt, an die Spitze irgend einer Partei gestellt zu werden, denn ich muß meinen Weg allein und in Frieden gehen und hab' ihn auch nie einem andern gekreuzt. Aber mit Bruckner stimmt das. Nach Wagners Tode nämlich brauchte jetzt natürlicherweise seine Partei einen Papst, und sie hatten eben keinen besseren, als Bruckner. Glauben Sie denn, daß ein Mensch unter dieser unreifen Masse auch nur das Geringste von diesen sinfonischen Riesenschlangen begreift, und glauben Sie nicht auch, daß ich der Musiker bin, der heute Wagners Werke am besten versteht und jedenfalls besser als irgend einer seiner sogenannten Anhänger, die mich am liebsten vergiften möchten? . . . Und ich ein Gegenpapst? Es

ist ja zu dumm! Und Bruckners Werke unsterblich, oder vielleicht gar Sinfonien? Es ist zum Lachen!“ (Zu Rich. Specht.)

Wir sehen auch im Falle Brahms-Bruckner: Brahms hat, als es noch Zeit gewesen wäre, nicht das geringste getan, um aus der durch seine übereifrigen Anhänger verursachten schiefen Stellung als „Gegenpapst“ herauszutreten. Nicht nur leicht für den „besten Wagnerianer“, sondern auch einfach notwendig wäre das gleiche aber Bruckner gegenüber gewesen. Für Wagner, der von Brahms' ehrlicher Bekennerschaft zu seiner Kunst nichts wußte, war er natürlich das Haupt der Gegenpartei, der „Gegenpapst“, und Wagners beißender Sarkasmus und Abneigung gegen seine Kunst, die wieder genau so blind, so ungerecht und voreingenommen war, wie die Brahmssche der Brucknerschen gegenüber, war die Abzahlung für den fanatischen, in Wien in Hanslick und Genossen konzentrierten Wagnerhaß der „Brahminen“.

Ungleich weniger schwerwiegend waren zu Brahms' Lebzeiten die beiden andern Gegen-Gleichungen: Brahms gegen Bruckner, Brahms gegen Hugo Wolf. Bruckner kämpfte noch schwer um seine Geltung als Symphoniker, und vom wilden Kritiker des „Salonblattes“ und Propheten für Wagner und Bruckner, Hugo Wolf, sprach und wußte man unvergleichlich viel mehr, als vom damals noch völlig unbekannten und unberühmten genialen Liederkomponisten.

Heute haben sich diese drei Gegen-Gleichungen in drei Glei- Brahms-Hugo Wolf. Wie und warum, das wird uns das Schlußwort dieses Buches sagen.

Auf der Höhe des Ruhmes

Mit dem trotz Bülows Propaganda langsam und schwer errungener Sieg als Meister der großen symphonischen Form stand Brahms auf der Höhe seines äußeren Ruhms. Er hat ihn nicht stolz, nicht leichtsinnig in der künstlerischen Arbeit oder geschäftstüchtig, nicht hochfahrend gegen die Menschen gemacht: er blieb, der er war. Oder, mit seinen Worten: „Ich besitze Ehrgefühl, aber weder Eitelkeit noch Ehrgeiz.“ Die Mehrzahl seiner Gegner gab entweder den Kampf auf oder bekannte sich zu ihm. Die geschworenen Feinde

seiner Kunst waren, wie wir eben sahen, keine Personen, sondern Parteien: die streng- und rechtgläubige Bayreuther Wagnerpartei um Cosima Wagner, die Brucknerpartei, die Hugo-Wolfpartei, sofern man von einer solchen überhaupt schon damals reden konnte. Der Künstler Brahms wich persönlich jedem Kampf mit ihnen, wie es dem mehr passiven niederdeutschen Charakter entspricht, aus. Wie der Mensch Brahms sich mit ihnen abfand, werden wir bald sehen.

Die äußeren Ehrungen und Auszeichnungen des Meisters eröffnete 1877 als erste die englische Universität Cambridge mit der Verleihung des musikalischen Ehrendoktorats. Ihr folgte 1879 die deutsche Universität Breslau. Sie schmückte ihn in folgendem Dokument — in deutscher Übersetzung der lateinischen Originals — mit dem philosophischen Doktorgrad ehrenhalber:

„Unter den allerhöchsten Auspizien des durchlauchtigsten und mächtigsten Fürsten Wilhelm, des deutschen Kaisers und preußischen Königs usw., unseres allergerechtesten und allergnädigsten Herrn und kraft dessen königlicher Autorität, unter dem Rektorat Sr. Magnifizenz Otto Spiegelberg, Rektors der Universität Breslau, Doktors der Medizin und Chirurgie, ordentlichen Professors und Direktors der gynäkologischen Klinik, Königl. Geheimen Medizinalrates, Ritters des Roten Adlerordens IV. Klasse und des Eisernen Kreuzes, sind dem sehr berühmten Johannes Brahms aus Holstein, dem gegenwärtigen Meister der deutschen Musik strengeren Stiles (viro illustrissimo Joanni Brahms Holsato artis musicae severioris in Germania nunc principi) gemäß dem Beschlusse der philosophischen Fakultät von dem zur Vornahme der Promotion gesetzlich befugten Peter Joseph Elvenich, Doktor der Philosophie, Magister der freien Künste, ordentlichem Professor, Königl. Geheimrat und Ritter des Roten Adlerordens II. Klasse, diesjährigem Dekan der philosophischen Fakultät, Namen, Titel und Rechte eines Ehrendoktors der Philosophie verliehen und durch diese öffentliche Urkunde beglaubigt worden, am 11. März 1879."

Im Jahre 1889 verlieh ihm seine Vaterstadt Hamburg — freilich erst auf Bülows unmittelbare Anregung — den Ehrenbürgerbrief. Brahms' Freude und Dankbarkeit waren außerordentlich. Seine kurze erste Dankdepesche bezeichnete die ihm zuteil gewordene Auszeichnung als „das Schönste, das ihm von Menschen kommen könne". Sein Dankesbrief führt des näheren aus: „Wie den Künstler ein so überaus großes Zeichen der Anerkennung, so beglückt den Menschen das herrliche Gefühl, wenn diese Vaterstadt unser schönes, altes, ehrwürdiges Hamburg ist! . . . Das kostbare Geschenk meines Bürgerbriefs . . . mache ich mir wertvoller und teurer, indem ich den

(noch plattdeutschen) Bürgerbrief meines Vaters dazulege. War doch bei dem schönen Erlebnis der Vater mein erster Gedanke und bleibt der einzige Wunsch, er möchte sich dessen noch erfreut haben . . ."

Brahms nahm den Ehrenbürgerbrief in Bülows und Spengels Gegenwart persönlich durch Bürgermeister Dr. Carl Petersen in dessen Hause in Hamburg in Empfang und betonte, wie Spengel erzählt, in seinen einfachen, warmen Dankesworten das Glück des Menschen, „der in Liebe und Achtung seiner Heimat und seiner Eltern gedenken dürfe." Österreichs Kaiser verlieh ihm im gleichen Jahre den Leopoldsorden und 1896 auch das goldene Ehrenzeichen „Litteris et Artibus", die höchste Auszeichnung des befreundeten ehemaligen Kaiserreiches für geistige und künstlerische Arbeit. Preußen schlug ihn 1886 zum stimmfähigen Ritter des Ordens „Pour le mérite", Bayern verlieh ihm den Maximiliansorden für Kunst und Wissenschafft, kleinere Höfe folgten. Die Berliner Kgl. Akademie der Künste ernannte ihn zu ihrem auswärtigen Mitglied. Ganz besonders freute ihn die gleiche Ehrung im Jahre 1896 durch die Pariser Akademie; er hob hervor, wie sehr sparsam man dort mit der Aufnahme von Deutschen sei. Die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" ließ ihm 1893 zu seinem sechzigsten Geburtstage am 5. Mai durch A. Scharff eine goldene Medaille prägen und überreichen. Das bewegte ihn tief und veranlaßte ihn zu den Brahmsisch resignierten Worten: „Ich fühle mich durch die mir erwiesene große Ehre eher beschämt als erfreut: vor dreißig Jahren hätte ich Freude und die Verpflichtung empfunden, mich solcher Auszeichnung wert zu machen. Aber jetzt — ist's zu spät." Der Wiener Tonkünstlerverein hatte ihn schon vorher zu seinem Ehrenpräsidenten erwählt.

Das alles freute ihn und bereitete ihm nach seinem stillen, aber schweren Kampf um die Anerkennung als Komponist verdiente Genugtuung. Aber wie er niemals seinen Freunden und Kollegen gegenüber mit diesen Titeln und Ehrenzeichen prunkte, hat er sie auch niemals anders als ermutigende Verpflichtungen zu immer wertvollerer künstlerischer Arbeit aufgefaßt. Denn: „wenn mir eine hübsche Melodie einfällt, ist mir das lieber als ein Leopolds-Orden, und wenn sie gar eine Symphonie gelingen ließe, ist mir dies noch lieber als alle Ehrenbürgerrechte."

Das Ende

Der untersetzte robuste Brahms, der Frühaufsteher, der als abgehärteter echter Hamburger Sommer und Winter bei offenen Fenstern schlief, glaubte selbst, ein hohes Alter erreichen zu können. Hanslicks Mahnung, beizeiten an die Abfassung eines Testaments zu denken, schlägt er 1892 in den Wind: „Ein Testament? — Ich bin ja ganz frisch und gesund!“ Als Freund Billroth heimgegangen, meint er noch: „Ich denke es mir schön, bei vollem Bewußtsein zu sterben, wohlvorbereitet auf das Ende der Dinge.“ Als aber Clara Schumann am 20. Mai 1896 starb, klagt er schon resignierter als vereinsamter Junggeselle: „Oft denke ich mir, ich bin zu beneiden, daß mir fast niemand mehr sterben kann, den ich so ganz vom innersten Herzen heraus liebe; es ist aber doch eigentlich häßlich, und man soll so was weder denken noch sagen . . . Ist es denn ein Leben so allein? . . . Die einzige richtige Unsterblichkeit ist in den Kindern!“

Clara Schumanns Tod wurde wohl die indirekte Veranlassung zum beschleunigten Ausbruch seiner Todeskrankheit. Als sie starb, brauchte Brahms in Ischl die Kur. Als die Nachricht kam, eilte er in alter Treue zur Beerdigung nach Frankfurt. Doch, wie er Richard von Perger erzählte, unter erschwerenden Umständen: „Ich beeilte mich, noch rechtzeitig von Ischl aus zum Begräbnis einzutreffen, bestieg aber infolge meiner Kurzsichtigkeit oder Zerstreutheit in der Station Attnang einen Zug, der, statt nach Deutschland, nach Wien abging, und entdeckte erst während der Fahrt das Unheil. Natürlich traf ich bei der Leichenfeier (in Frankfurt) verspätet ein. (Brahms konnte seiner edlen Freundin erst zur Leichenfeier auf dem Bonner Friedhof am offenen Grabe die letzte Ehre erweisen.) Damals ist mir die Galle übergelaufen, und diese sieht man noch jetzt auf meinem Gesicht.“ So scherzte er; aber es sah, ohne daß er es ahnte, schon viel schlimmer mit ihm aus. In Ischl traf ihn sein vertrauter Freund, der hervorragende Laryngologe und Internist Dr. Leopold von Schrötter, ein Mitglied der Direktion der „Gesellschaft der Musikfreunde“, und stellte nach der Untersuchung eine gefährliche Entartung der Leber fest. Ein anderer Wiener Arzt riet ihm als „Leberleidendem“ die Karlsbader Kur. Am 2. September traf er, zwar schon matt und angegriffen, doch noch voll Humor und Laune, in der böhmischen

Sprudelstadt ein und nahm im zweiten Stock des einfachen und freundlichen Hauses „Zur Stadt Brüssel“ (seit dem 10. Juli 1898 „Zum Johannes Brahms“) in der Hirschensprunggasse Quartier. Alles gefällt ihm. „Ich bin meiner Gelbsucht dankbar,“ schreibt er bald an Freund Hanslick, „daß sie mich endlich in das berühmte Karlsbad bringt. Es begrüßten mich auch gleich so herrliche Tage, wie wir sie den ganzen Sommer nicht hatten. Dazu habe ich eine überaus reizende Wohnung bei allerliebsten Leuten, so daß ich höchst vergnügt bin.“ Hanslick hatte ihm einige Karlsbader Freunde zur Unterhaltung gesellt. „Die hiesigen Hanslickschen Kugeln“, scherzt er an Viktor von Miller, „drehen sich freundlich um mich — den nicht so dankbar empfänglichen Abseiter.“

In schrecklichen Gegensatz zu dieser goldenen Ahnungslosigkeit des Patienten steht der Befund des behandelnden Karlsbader Arztes nach dreiwöchiger Behandlung; er konstatiert eine „bedeutende Leberschwellung mit vollständigem Verschluß der Gallengänge“. Sie artete nach des Meisters Rückkehr nach Wien, Anfang Oktober, immer schneller in seines Vaters todbringende Krankheit, den Leberkrebs, aus. Die Wiener Ärzte erkannten sofort den Tatbestand, wagten aber zur Schonung des Kranken nicht, „den trostlosen Namen auszusprechen“.

Mit aller eisernen Energie seiner Natur kämpfte Brahms gegen den rapiden Verfall seiner Kräfte an. Er arbeitete nicht mehr, setzte aber, wenngleich mit immer größerer Anstrengung, seine gewohnten Spaziergänge fort, nahm wie bisher an geselligen Zusammenkünften beim Mittagessen und Abendtrunk teil, besuchte alle wichtigen Konzerte und nahm sogar noch an den mehrere Abende aufeinanderfolgenden Aufführungen teil, die ein Preisausschreiben des Tonkünstlervereins zur Gewinnung der besten Komposition für Blasinstrumente notwendig machte. Die straffe Haltung seines immer mehr abmagernden und verfallenden Körpers ließ nach, sein Gang wurde unsicher, seine Gesichtsfarbe, die schon 1895 seinen Züricher Freunden in ihrer bräunlichen, auf beginnende Blutzersetzung deutenden Tönung bedenklich aufgefallen war, fahlgelb; oft sah man ihn, wie Perger erzählt, auf seinem Sitz zusammenknicken und, das welke Haupt an die Brust gelehnt, leise schlummern oder vom Mahl oder Gespräch ohne Abschied sich zurückziehen. Die Öffentlichkeit wurde

sich der Lebensgefahr, in der er schwebte, wohl eher bewußt wie er selbst. Denn immer heißer brandete ihre Liebe und Verehrung zu dem todkranken Meister in seine Loge hinauf. Am 9. November hört er seine vier Ernsten Gesänge zum erstenmal durch Sistermans. Am 2. Januar 1897 hatte das Joachimquartett mit seinem G-dur-Streichquintett in seiner Anwesenheit einen glänzenden Erfolg. Am 17. Januar erweckten einige seiner a-cappella-Chöre im Gesellschaftskonzert unendlichen Jubel; das Publikum grüßte den Meister in seiner Loge in seiner prächtigen und spontanen österreichischen Herzlichkeit und Begeisterungsfähigkeit mit lautem Zuruf und Tücherschwenken. Noch herzergreifender gestaltete sich die Huldigung des musikalischen Wien — und wer ist dort nicht musikalisch? — bei der Wiederaufführung der vierten Symphonie durch die Philharmoniker am 7. März. Lassen wir Hanslick erzählen: „Man begann mit Brahms' vierter Symphonie in e-moll. Gleich nach dem ersten Satz erhob sich ein Beifallssturm, so anhaltend, daß Brahms endlich aus dem Hintergrund der Direktionsloge hervortreten und sich dankend verneigen mußte. Diese Ovation wiederholte sich nach jedem der vier Sätze und wollte nach dem Finale gar kein Ende nehmen. Es ging ein Schauer von Ehrfurcht und schmerzlichem Mitleid durch die ganze Versammlung, eine deutliche Ahnung, daß man die Leidensgestalt des geliebten kranken Meisters in diesem Saale zum letztenmal begrüße . . .“ Am 13. März hörte er einen Teil der neuen Operette „Die Göttin der Vernunft“ seines Freundes Strauß im Theater, und am 24. März war er noch bei Freunden zu Tisch. Immer noch schleppte er sich ins Freie, in den Volksgarten, um von der warmen, linden Vorfrühlingsluft Besserung zu erhoffen. Dann wurde ihm auch das Gehen unmöglich, und seine treuen Freunde, die Ehepaare Fabers, Millers und Fellingers, fuhren ihn im bequemen Wagen im Prater spazieren und hielten in rührender und aufopfernder Liebe alles von ihm fern, was ihn an den furchtbaren Ernst seines Zustandes erinnern konnte. Immer noch war er sich, aufs treueste und hingebendste von seiner Hauswirtin Frau Celestine Truxa gepflegt, dieses Ernstes nicht bewußt. Noch fünf Tage vor seinem Tod schrieb er an seine Stiefmutter: „Der Abwechslung wegen habe ich mich ein wenig hingelegt und kann daher unbequem schreiben. Sonst habe ich keine Angst, es hat sich nichts geändert,

und wie gewöhnlich habe ich nur Geduld nötig.“ Seine Hoffnung trog. Am 2. April verlor er das Bewußtsein. Er lag mit dem Gesicht zur Wand gekehrt, nahm fortan keine Nahrung zu sich und sprach kein Wort mehr. Am 3. April 1897 wandte er sich, wie Door erzählt, „mit einem jähen Ruck um, seine herrlichen blauen Augen bekamen einen gläsernen Stich, und zwei mächtige Zähren rollten sanft und langsam über seine Wangen herunter.“ Um ½9 Uhr morgens ging er sanft und schmerzlos zur ewigen Ruhe ein.

*

Mit Wien und Österreich trauerte ganz Deutschland, fühlte die ganze musikalische Welt den unersetzlichen Verlust eines großen Künstlers. Der Magistrat der Stadt Wien stiftete ihm ein Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof in unmittelbarer Nähe der Gräber Beethovens und Schuberts und des Grabmonuments Mozarts. Die Leichenfeier am 6. April gestaltete sich zu einer tiefergreifenden Trauerkundgebung. Der Trauerzug — sechs der Leiche folgende und mit Blumen und Kränzen schwerbeladene Wagen in Begleitung von Leichendienern in der alten, in Wien gebräuchlichen spanischen Tracht — bewegte sich vom Sterbehause durch eine gewaltige, Spalier bildende Volksmenge zum Musikvereinsgebäude. Hier, unter einem Trauerbaldachin am Portal, erwarteten die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde und der „Singverein“ ihren toten Meister, um ihm die letzte Ehre zur Ruhestätte zu geben. Der „Singverein“ sang ihm sein herzbewegendes Chorlied „Fahr wohl“ nach. Die Einsegnung der Leiche vollzog Pastor Zimmermann in der Protestantischen Kirche mit den schön und sinnig gewählten Bibelworten des Schlußsatzes im „Deutschen Requiem“: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Ja, der Geist spricht, daß sie ruhen von ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen ihnen nach.“ Dann bewegte sich der große Trauerzug dem herrlichen, außerhalb der Stadt gelegenen Währinger Zentralfriedhof zu. Und hier erfüllte sich abermals das, was Brahms bei der Bestattung Billroths zu Widmann bemerkte: „Ich wünschte, Sie könnten, wie ich, sehen, was es heißt, hier geliebt zu sein. Das kennen und können wir bei uns, bei sich nicht. So offen tragen wir unser Herz nicht, so schön und warm zeigt sich die Liebe nicht wie hier, vor allem beim besten Teil des Volkes (ich meine eben:

beim Volk, bei der Galerie!)" und: „Nochmals möchte ich von den lieben Wienern anfangen, für die sonst eine schöne Leich' auch eine Haupthetz ist. In der ganzen unzählbaren Menschenmenge hätten Sie kein neugieriges, kein gleichgültiges Gesicht gesehen, auf jedem nur innigste Teilnahme und Liebe."

Unter tiefem Leid ward der Sarg in die Grube versenkt; ein Chor sang das letzte Lebewohl. Der damalige Vorstand des Tonkünstlervereins und spätere Direktor und Bevollmächtigte der Gesellschaft der Musikfreunde, Dr. Richard von Perger, sprach die warmen Abschiedsworte:

„Dieser geheiligte Platz, dieses grünende Mausoleum deutscher Tonkunst, es wird nun auch die sterblichen Reste unseres erhabenen Zeitgenossen in seinen stillen, kühlen Grund aufnehmen. Er, der die ganze Welt so reich beschenkt und beglückt hat, was ist er zunächst uns Musikern gewesen! In dem Lichte, welches sein schöpferisches Genie, sein durchdringender Kunstverstand ausstrahlt, konnten wir so recht emporschauen zu seiner unvergleichlichen Meisterschaft, zu seiner hohen, unbeugsamen, künstlerischen Gesinnung; durch zahllose Wege und Irrwege, welche heute das Reich der Tonkunst durchkreuzen, leitete uns die Fackel, welche ihr erster Priester hoch und fest in Händen hielt. Würdige geistige Brüder fand er freilich erst heute an dieser Ruhestätte, in dieser Nachbarschaft, aber seinen mitlebenden Berufsgenossen war er trotz des großen Abstandes, der ihn über sie erhob, stets der einfache, teilnehmende Freund und Berater, ein Förderer aufstrebender Talente, ein sicherer und treuer Helfer in Not und Bedrängnis. Unsere Pflicht ist es, das heilige Vermächtnis des Meisters treu zu bewahren; geloben wir in seinem Sinne zu wirken, wie zu streiten. Seine Werke, schon jetzt Eigentum der kunstliebenden Menschheit, sollen durch unsere Arbeit immer mehr zu Ohren und Herzen dringen. Hier ruhst du nun, du Gottbegnadeter, in dieser großen ernsten Welteinsamkeit; die Lichtwolken ziehen über dir hinweg, und dein Unsterbliches zieht selig mit ihnen durch ewige Räume!"

Dann trat die Trauerversammlung an die offene Gruft. Die liebenswürdige Italienerin Alice Barbi, mit Hermine Spies wohl zu seinen Lebzeiten die Interpretin Brahmsscher Gesänge und herzlich verehrte Freundin des Meisters, war die erste, die zum Entschlafenen eine Hand voll Erde ins Grab hinabgleiten ließ.

Brahms hat ein rechtskräftiges Testament, wie wir schon sahen, nicht hinterlassen. Ein solches mit einem vertrauten Freund geplantes Dokument kam nicht zustande. Ein über sein ansehnliches Vermögen im großen verfügender Brief an seinen Berliner Verleger und Vermögensverwalter Fritz Simrock aus dem Jahre 1891 mußte an Testa-

ments Statt anerkannt werden. Leider ergaben sich infolge verwandtschaftlicher Erbansprüche ernste Verwicklungen und Anfechtungen. Ein Vergleich sprach sein Gesamtvermögen den Blutsverwandten, seine Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, seiner Hauswirtin Frau Truxa ein Legat, einigen musikalischen Vereinen (Liszt-Pensionsverein, Czerny-Verein, Gesellschaft der Musikfreunde) Vermögensteile zu, die bis zu dessen Tode Brahms' herzlich geliebtem Stiefbruder Fritz Schnack in Form einer Lebensrente zinstragend zugesprochen wurden.

*

Das erste Denkmal weihte dem Meister die dankbare Erinnerung und Verehrung des Meiningenschen Herzogspaares. Am Vortage des zweiten großen Meiningenschen Landesmusikfestes, dem 7. Oktober 1899, wurde im Englischen Garten Meiningens nach einer Festrede Joachims das schöne Denkmal von der Meisterhand Adolf Hildebrands enthüllt, das die überlebensgroße Porträtbüste des Komponisten in die Mitte einer großen halbrunden, an den vorderen Ecken in zwei frische Brunnen auslaufenden steinernen Bank stellt. Vier Jahre später, an des Meisters siebzigstem Geburtstag (7. Mai 1903), wurde das von Ilse Conrat geschaffene moderne Grabdenkmal auf dem Wiener Zentralfriedhof seiner Bestimmung feierlich übergeben. Der Meister blickt mit aufgestütztem Haupt sinnend in eine Partitur; die jungfräuliche Muse des Tondichters gibt im dahinterliegenden Relief seine Leier mit stiller Trauer den Himmlischen zurück, die — ein wenig künstlich konstruiert — den harmonischen Schleier der Töne herabwallen lassen, den ein Jüngling als Repräsentant der dankbaren Nachwelt mit ehrfürchtigem Kuß an die Lippen führt. Wieder fünf Jahre später, am 7. Mai 1908, wurde Rudolf Weyrs schönes und dekoratives Wiener Denkmal im Resselpark am Karlsplatz in der Nähe der ehemaligen Wohnung des Meisters enthüllt. Brahms, in ganzer Figur, sitzt sinnend auf einem Postament; die Muse, entzückt in die Leier greifend, ist ihm zu Füßen gelagert. Das tiefsinnigste und bedeutendste Brahms-Denkmal stellte Max Klinger 1909 am Eingang zur neuen Musikhalle in des Meisters Vaterstadt, Hamburg, auf, eine von den Genien der Tonkunst umrankte Porträtbüste. Kleinere Brahms-Denkmäler in Gestalt von Porträtbüsten erheben sich in Preßbaum —

im Garten des ehemals Heingartnerschen, dann Ritter von Connevayschen Hauses in der Brentenmaisstraße, zur Erinnerung an den Sommer 1881, als Abguß des Meininger Originals, seit dem 4. Juni 1905 — und in Mürzzuschlag von der Hand Marie Fellingers zum Gedenken an des Meisters Sommeraufenthalt in dieser lieblichen Stadt an der Semmeringbahn in den Jahren 1884—86.

Ein Brahms-Museum dankt die Nachwelt der Freundschaft und Verehrung Viktor von Millers von Aichholz. Es steht in Gmunden gar lieblich hoch über dem Traunsee und im großen Park vor einem kleinen, von zierlichem, borkenem Brücklein überspannten Weiher versteckt gelegen. Es enthält in treuer Nachbildung die in Ischl vom Meister bewohnten und nun von den wertvollsten Autographen, Drucken, Bildern, Büsten, persönlichen Andenken aller Art usw. angefüllten Räume mit ihren Möbeln und lädengeschützten Fenstern und zeigt an der dicht von Efeu überwachsenen Außenwand Ernst Hegenbarths marmornes Brahms-Medaillonporträt.

DER MENSCH

Um Brahms als Menschen kennen zu lernen, müssen wir ihm in seiner Wohnung einen Besuch machen. Vor Mittag ist er mit ziemlicher Sicherheit immer zu Hause. Wir entschließen uns nicht ohne vorherige Anmeldung und ohne gewaltiges Herzklopfen dazu; denn sein Schüler Gustav Jenner hat uns mal erzählt, daß ein berühmter Künstler den als Beethovenisch unwirschen Grobian Verschrienen nur dann besucht habe, wenn er sicher wußte, daß er — nicht zu Hause war. Er hat uns auch freimütig erzählt, daß Brahms keineswegs gegen alle seine Besucher höflich war, daß er namentlich bei Besuchen fremder, dem Meister gleichgültiger oder unsympathischer Künstler die peinlichsten Szenen erlebte, und daß Brahms — wie auch Paul Kunz in seinen, zusammen mit Ernst Isler geschriebenen hübschen Thuner Brahms-Erinnerungen bestätigt — die schwere Kunst ganz ausgezeichnet verstand, neugierige Fremde, aufdringliche Autographenjäger und unwillkommene Besucher in kürzester Frist durch Grobheit und Sarkasmus wieder mit höchst verdutzten Gesichtern hinauszukomplimentieren.

Von 1862—65 und von 1867—71 ist Brahms in Wien gar oft, und immer mit Vorliebe in alte Häuser, umgezogen: vom Deutschen Hause in der Singerstraße in die „Goldspinnerin“ der Ungargasse, von der Novaragasse und Czerningasse zur Postgasse, immer innerhalb der ersten und zweiten Vorstadt. Dann ist er seit dem Januar 1872 seßhaft geworden: Auf der Wieden, Karlsgasse 4, dritter Stock, bei Fräulein Vogl und ihrer Nachfolgerin, der Redakteurs-Witwe Frau Dr. Celestine Truxa. Wir stehen vor dem dreistöckigen, schmucklosen Alt-Wiener Bürgerhause im Stil eines klassizistischen Neu-Empire, wohl aus dem Jahre 1830. Durch die Hausflur mit schadhaftem Holzboden und verschlossener, bunt ausgelegter Glastür zum Garten stolpern wir die dunkle, ausgetretene und gewundene Steintreppe zum dritten Stock hinauf. Kein Schild, kein Name, nur eine 8 über der Tür, ein Briefkästchen und ein Guckloch. Das Herzklopfen verstärkt sich. Wir ziehen die altmodische eiserne Klingel. Frau Tuxa öffnet: „Herr von Brahms ist zu Hause“. Über eine kurze, durch zwei Fenster zur rechten Hand erleuchtete Diele führt sie uns unangemeldet, an der Küche zur linken Hand vorbei, nach guter alter Wiener Sitte direkt in Brahms' — Schlafzimmer. Rohrbachs Johann Sebastian Bach über dem Bett, die Haydn-Büste aus Alt-Wiener Biskuitporzellan auf dem Kachelofen, das einfache hölzerne Notenpult des Dirigenten der Gesellschaftskonzerte links in der Ecke zeigen sofort, wer hier wohnt. Während wir noch zögern, uns beklommen umschauen und darüber erstaunen, was denn wohl des alten Holländer van der Helsts großer „historischer Schinken“ des „Friedensschlusses zu Münster“ über dem nie benutzten, altmodisch geblümten Polstersofa mit der Musik zu tun hat, hören wir drinnen hinter der verhängten Glastür ein gewaltiges, eiliges Stapfen: Brahms eilt in Morgenschuhen ins Bibliothekzimmer, um zu Ehren der uns begleitenden Dame einen Rock anzuziehen. Denn für gewöhnlich hielt Brahms, wie alle viel mit ihrem Innenleben beschäftigten Menschen, nicht eben viel auf seine Kleidung und fühlte sich in seinen vier Wänden in Hausschuhen, Wollhemd ohne Krawatte und angeknöpftem weißen Kragen und Beinkleidern am wohlsten. Auf Reisen — wir erinnern uns, während wir auf ihn warten, schnell an Widmanns und Kunz' Mitteilungen — war ihm aller Table d'hôte- und aller Toilettenzwang

tief verhaßt. Er speiste da am liebsten in einfachen, gediegenen Wirtshausgärten, nahm es auch durchaus nicht übel, sondern war mit feinem Herzenstakt dankbar dafür, wenn ihm irgendeine bescheidene Musikkapelle in Thun oder sonstwo eine Frühmusik brachte und seine Ungarischen Tänze verzapfte. Er liebte in Wien wie im „Sommerland" den weichen Filzhut mehr in der Hand, als auf dem Kopfe zu halten, hing sich eine bequeme lederne Reisetasche um und trug bei schlechtem Wetter einen noch altmodischeren blaugrünen Plaid um die Schultern, den er mit einer „ungeheuren Nadel" auf der Brust zusammensteckte. Im übrigen kam er auch in seinem „Sommerland" mit Wollhemd und leichter Lüsterjacke völlig aus.

Nun aber kommt er selbst und nötigt uns durch jene Glastür in das ebenso einfach möblierte Musik- und Wohnzimmer. Und weil er gerade morgen wieder nach Italien reisen will und daher sehr frohgelaunt ist, führt er uns mit „freundlich brummigem Gesicht" zuerst weiter in seiner Wohnung herum. Die Hauptstücke des Musikzimmers sind der, Schumanns Flügel bald ablösende Streichersche Flügel, dazu ein altes, angeblich von Haydn stammendes Tafelklavier, der einfache Schreibtisch, darüber Lionardos dämonisch lächelnde „Mona Lisa" in Calamattas Kupferstich und ein mit schöner persönlicher Widmung versehener Stich von Rietschels Doppelmedaillon Robert und Clara Schumanns, der einfache Frühstücks- und Lesetisch vor dem braunen Ledersofa, darüber Rafaels Sixtinische Madonna in Steinles Stich, zur Seite ein geschnitzter Schaukelstuhl. Auf dem stets offenen Flügel stand in der Regel ein Band der großen Bach-Gesamtausgabe aufgeschlagen. Der Flügeldeckel wurde als „Auslegetisch" benutzt; hier lagen in musterhaft ordentlichem „Aufbau" Notizbücher, Schreibtäfelchen, Kalender, Zigarrenetuis, Augengläser, Portemonnaie, Uhr, Schlüssel, Reiseandenken, Sammelmappen, neu erschienene Bücher und Musikalien. An weiterem künstlerischen Schmuck enthielt dies Zimmer eine Klingersche Radierung, das Bildnis Cherubinis vom Meister des französischen Klassizismus, Ingres mit charakteristischerweise durch Tuch verhüllter, lorbeerkrönender Muse — „dieses Frauenzimmer mag ich nicht", winkte Brahms seine Wirtin ab —, ein Schützscher Stich des Wiener Stefansdoms von 1792, Hogarths Händel in Turners Schabkunstblatt, Rafael Morghens

Stich nach Guido Renis Apollo im Sonnenwagen, den jungen Mendelssohn am Klavier, an Plastiken Beethovens Büsten nach Klein und Zumbusch und ein stets lorbeerbekröntes Bronzerelief von Bismarck.

Brahms war ein großer Patriot und ein glühender Verehrer des großen Schöpfers von Deutschlands Einheit. „Was der mir sagt, genügt mir, das glaube ich", sagte er einmal zu Freund von der Leyen. Nie vergaß er, Bismarcks Reden oder Briefe in seine Reisetasche zu legen. Sein Schweizer Freund Widmann hat vom „gradezu leidenschaftlichen Patriotismus dieser ernsten Mannesseele" das schöne Wort vom „getreuen Eckart des deutschen Volkes" geprägt. Als getreuer Eckart seiner Nation nahm er nicht nur, gleich seinem großen Landsmann Hebbel, den regsten inneren Anteil an den Tagesfragen und Vorgängen des politischen Lebens, sondern er wachte und sorgte sich auch förmlich in aufrichtigem Kummer über mancherlei, ihm bedenklich erscheinende und die von Bismarck geschaffene deutsche Einheit vielleicht einmal gefährdende Vorkommnisse. Er konnte über die unausrottbaren deutschen politischen Nationalfehler der Eifersucht, der Kritik und der Zwietracht in lodernden Zorn geraten, wenn — so schrieb er einmal an Widmann — „die Nörgeleien im Parlamente an all' dem Großen zu mäkeln und zu markten begannen, das die von derselben Generation erlebte und scheinbar so bald vergessene Heldenzeit geschaffen hatte", und bedauerte nichts mehr, als in seiner Jugend nicht gedient zu haben. Als sein junger Landsmann und Schüler Gustav Jenner zu seinem Regiment nach Schleswig fährt, nimmt er in Hamburg mit den Worten Abschied: „Ich kann nicht sagen, wie ich Sie beneide. Wäre ich nur noch so jung wie Sie, ich ginge gleich mit Ihnen. Auch darum bin ich gekommen". Wie gern er Bücher über deutsche Geschichte, über die großen deutschen Kriege las, werden wir gleich sehen. Auch hier hat Widmann uns eine hübsche Einzelheit überliefert. Als dieser ihm Weihnachten 1895 für die beiden Jungens seiner Haushälterin eine Geschichte des Deutsch-Französischen Krieges für die reifere Jugend sandte, gesteht er ihm bald darauf: „In dem Buche von anno 70 habe ich gleich mit Eifer gelesen, als ob ich von einem Moltke und allen jenen Ereignissen noch garnichts gewußt hätte".

Brahms verehrte gleich Bülow, doch mit größerem Recht, auch

drei „große B“: Bach, Beethoven, Bismarck. Das Triumphlied, die Fest- und Gedenksprüche waren für ihn keine Gelegenheitskompositionen; er machte nicht mit selbstischen Nebengedanken in Patriotismus, wie leider so viele unserer deutschen Komponisten im Weltkrieg, sondern ihm waren Liebe zu Vaterland und Volk, Kaiser und Heer inneres Bedürfnis, Herzenssache. Schrieb er vaterländische Musik, so gab er den unmittelbaren Niederschlag seiner eigenen, immer kräftig in ihm lebenden vaterländischen Gefühle und Empfindungen, Freuden, Mahnungen und Besorgnisse. Nur in einem unterschieden sie sich gewaltig von denen Hebbels: sie waren nicht nur durchaus konservativ und kaiserlich-monarchisch, sondern sie kannten auch keinerlei Bedenken und Zweifel. Kritik am Deutschen Kaiser, am alten wie am jungen, nahm er selbst dem besten Freunde tödlich übel. Um ein kleines drohte einmal darüber seine herzliche Freundschaft mit Widmann in die Brüche zu gehen. Nach heftigen Diskussionen zwischen beiden über die Vor- und Nachteile monarchischer oder republikanischer Staatsform wurde Gottfried Keller von Widmann als „Schiedsrichter“ angerufen. In seiner Antwort an ihn klingt ein leiser ironischer Unterton: „Jetzt hängt der Sohn freier Städte (Brahms) nach achtzehn kurzen Jahren so pathetisch am Kaiser und dessen Haus, wie es zur alten, großen Zeit (1870/71) kaum je der Fall war“. Wir sehen: Brahms' Staatsideal war das konservative Bismarcksche der deutschen Reichseinheit mit Preußen als norddeutscher Vormacht. Auch mit ihm vertrat er das bürgerliche Ideal seiner Zeit.

Den Beschluß der Einrichtung des Musik- und Wohnzimmers machten — was nicht zu vergessen! — zwei vollständige Kaffeeservices. Durchgehend seitwärts lag das Bibliothekzimmer, dessen Bücherei sofort zeigte, daß hier kein gewöhnlicher „Musikant“ von leider gewohnter allgemeiner Unbildung, sondern ein hochgebildeter, in allen Kunst- und Wissensgebieten ungewöhnlich belesener und das gewaltige Gebiet der Literatur bis in die entlegensten Zeiten überlegen beherrschender großer Musiker wohnte. Denn Brahms', in einem vierteiligen, die ganze lange Zimmerwand einnehmende Bibliothek war nicht eben sehr groß, doch reich an kostbaren alten Musikbüchern, Autographen, Raritäten, Kupfern, Radierungen, Bildermappen usw.

Was las Brahms? Um das nachzuprüfen, setzen wir uns mit ihm ein Weilchen in einen der beiden, uns aus dem Schlafzimmer schon bekannten geblümten Polsterstühle und lassen im behaglichen Plaudern unsren Blick die fünf langen Regale auf und ab wandern. Ein paar Lieblingsdichter haben wir schon in seinem Freundeskreise kennen gelernt: Gustav Freytag, den Meister des älteren deutschen kulturgeschichtlichen Romans, Paul Heyse, den feinsinnigen Münchener Lyriker und Meister der deutschen, gern italienisierenden Novelle, Gottfried Keller, den größten Dichter der Schweiz. Zu Freytag zog ihn sein historischer Sinn und seine innige Liebe zu deutscher Geschichte und deutschem Bürgertum, zu Heyse seine Liebe zu Italien und sein klassischer Formensinn, zu Keller sein tiefes, gesundes und männlich-rauhes Menschentum, sein Sinn für volkstümlichen Humor. Der deutsche Patriot sammelte vierundzwanzig Jahrgänge seines geliebten satirisch-humoristischen „Kladderadatsch" — sie häuften sich dort im Kleiderschrank in der Zimmerecke auf — und las besonders gern in historischen Werken über die deutschen Kriege und in Parlamentsverhandlungen. Brahms war, wie uns Widmann berichtet, kein Freund von modernen Neuheiten; er las lieber wertvolle ältere Bücher zum zweiten und dritten Male. Dabei versenkte er sich nicht allein immer wieder in unsre großen deutschen und deutsch-österreichischen Dichter, Grillparzer mit besonderer Liebe eingeschlossen, sondern er hatte auch noch von Kindheit auf ganz besondere Neigungen. Einmal war er als guter Protestant ein großer Verehrer von Luthers Bibelübersetzung und Tischreden. Dann liebte er es, sich in der Volksdichtung aller Völker eingehend umzusehen. Arnim-Brentanos „Des Knaben Wunderhorn", Grimms deutsche Sagen und Märchen, die deutschen Volksbücher, Volkssagen und Volkslieder, Herders „Stimmen der Völker" waren Stamm- und Hauptbücher seiner Bibliothek, die einen großen Teil seines Schaffens entscheidend bestimmten. Unter den älteren Romantikern zogen ihn E. T. A. Hoffmann und Achim von Arnim besonders an. Zu seinen deutschen Volksbüchern rechnete er auch so „schwere" Werke deutscher Sprachwissenschaft, wie Grimms großes deutsches Wörterbuch. Zur Erholung und Phantasieanregung las er gern in der Geschichte seiner Vaterstadt Hamburg, in interessanten Reisebeschreibungen (Nordpolfahrten, Stanleys Afrikareisen u. a.) und machte gar kein Hehl

daraus, daß Defoes klassischer „Robinson“ sich die zärtliche Liebe des Kindes, wie auch des reifen Mannes erhielt. Wer näher zusah, konnte aber auch mancherlei literarische Curiosa und Specifica aus dem 17. und 18. Jahrhundert, wie Rollenhagens „Froschmäusler“, Prätorius' „Weltbegebenheiten“, Le Sages „Gil Blas“, Flemmings „Teutsche Poemata“, Klingers „Sturm und Drang“, Printz' “Musicus vexatus“ u. v. a. in schönen und seltenen alten Drucken entdecken.

Das ist nur eine schnelle „Bestandaufnahme“. Aber sie ist charakteristisch genug. Wir sehen: auch auf dem Gebiet der Literatur verleugnet Brahms seine im Grunde konservative und kerngesunde Natur nicht. Er verlangt von seinen Büchern durchaus Positives, Geistiges, Formschönes, Klares und Bildendes. Er fordert selbst von der unterhaltenden und humoristischen Literatur einen innerlich starken, belehrenden und geistigen Kern. Gleichwohl kannte Brahms die moderne Literatur seinerzeit sehr genau — er war sogar einer der eifrigsten Schauspiel-„Premierentiger“ des Burgtheaters — und kam ihr auch ohne jedes Vorurteil mit dem aufrichtigsten Wunsche innerer Bereicherung, Erwärmung und Anregung zu künstlerischem Schaffen entgegen. Dies blieb allerdings aus und mußte bei dem strengen idealistischen Klassizismus seiner Kunst und edlen Zurückhaltung und Geistigkeit seiner Natur ausbleiben, die in allem auf Harmonie zwischen Form und Inhalt, abgeklärte Ruhe und Reife der Empfindungen, Bändigung der Leidenschaften, verschleierte Resignation, kurz, auf edles „Maß in allen Dingen“ drang und mit ihrer gesunden Männlichkeit in der ungesunden Hysterie und nervösen Unrast gewisser moderner literarischer Strömungen keinen Wurzelboden finden konnte. Trotzdem hütete er sich doch klug vor scharfen subjektiven Verdammungsurteilen und entschuldigte seine reservierte Stellung zur Moderne gleich bescheiden und ehrlich damit, daß seine Kritik auf diesem Grenzgebiet nur so eine Empfindung sei und er hiervon nichts verstehe.

Ein Stehpult für den Komponisten, Cornelius' Apokalyptische Reiter zwischen den beiden Fenstern und seine am rechten Fenster stets zu sofortigem Gebrauch aufgestapelten Reisekoffer und Taschen vervollständigten die einfache Einrichtung des Bibliothekzimmers. Musik- und Bibliothekzimmer schauten durch die stets geschlossenen Fenster über den weiten Karlsplatz mit der kupfergrünen Kuppel

der schönen barocken Karlskirche Fischers von Erlach hinüber, sein Schlafzimmer mit den Tag und Nacht geöffneten Fenstern ging nach den, von einem mächtigen und seinen Wipfel fast bis zu Brahms' Wohnung hinaufreckenden Nußbaum überragten verwilderten Hofgärten der Nachbarhäuser und der „Technik". Den altmodisch quadrierten, blanken Parkettboden deckten nur im Musikzimmer spärliche Teppiche.

Schon dieser flüchtige Gang durch seine Wohnung eröffnet einige charakteristische Perspektiven. Denn der enge Zusammenhang zwischen dem einfachen, alles behaglichen, üppigen „Komforts" so völlig entbehrenden „Sachlichkeitsstil" dieser Wohnungseinrichtung und der robust-gesunden Lebensführung des Menschen springt ohne weiteres in die Augen. Ebensowenig kann der Zusammenhang zwischen der Bevorzugung der zeichnerischen oder architektonischen Schwarz-Weiß-Stiche und Radierungen vor farbigen Originalen oder Nachbildungen im Bildschmuck und dem Meister einer ebenfalls architektonisch-zeichnerisch gewandten, neuklassischen Kunst unmöglich ganz verkannt werden.

Und nun, wo wir uns — die Gäste stets auf dem braunen Ledersofa oder im geschnitzten Schaukelstuhl, der Meister ihnen gegenüber auf einfachem Rohrstuhl — gemütlich gegenübersitzen, und der Wirt uns in seiner unwiderstehlich herzlichen, ungezwungenen und freundlich „aufgetauten" Art mit sofort bereitetem duftenden Mokka und Havannazigarren regaliert, können wir auch die neugierigen Fragen beantworten: wie sah Brahms aus?

Dem jungen Hamburger Klavierlehrer Brahms vor 1853 fehlte nach Walter Hübbe „das äußerlich Imponierende noch gänzlich. Er hatte etwas Schüchternes, Verlegenes, Unfreies an sich" und zeigte eine schlanke Figur, die „nicht gerade festen Schrittes mit etwas vorgebeugter Körperhaltung und etwas wackelndem Cylinder" durch die Straßen ging und daher sofort von den bösen Hamburger Buben „Brahmbessen" (Ginsterbesen) getauft wurde. Die liebliche Erscheinung des Jünglings Brahms, wie sie de Laurens malte, hat uns Ehrlich mit wenigen Strichen gezeichnet: „Wer sollte begreifen, daß der heute (1893) so behäbige Herr mit den starken Zügen, dem großen Vollbart und dem ernsten, selbstbewußten, mitunter rücksichtslosen Gebaren und der manchmal recht

derben Rede im Jahre 1853 ein ganz schmächtiger Jüngling war, dessen zartes, blasses, bartloses Gesicht schwärmerischen Ausdruck zeigte, der mit sanfter Stimme und ohne die mindeste Geziertheit in poetischen Ausdrücken sprach, sich auf seinen Manuskripten Joh. Kreisler jun. nannte und vollkommen der Beschreibung Joachims entsprach: »Rein wie Demant, weich wie Schnee!«.“ Franz Wüllner, der den Zwanzigjährigen im Sommer 1853 in Mehlem bei Bonn kennen lernt, beschreibt ihn als einen „schlanken Jüngling mit langem blonden Haar und einem wahren Johanniskopf, dem Energie und Geist aus den Augen blitzten“. Albert Dietrich fügt diesem Bilde des „lieben herrlichen Menschen“ hinzu: „Und nun führte er (Schumann) mir den jugendlichen, so interessant wie eigenartig aussehenden jungen Musiker zu, der in seiner noch beinahe knabenhaften Erscheinung, mit seiner hellen Stimme, den langen blonden Haaren, in seinem schlichten grauen Sommerröckchen einen höchst anziehenden Eindruck machte. Besonders schön war an ihm der energische, charakteristische Mund und der ernste, tiefe Blick, in dem sein ganzes geniales Wesen sich aussprach.“ Henry Schradieck in Hamburg endlich vollendet es mit Erinnerungen an fröhliche Wander- und Badefahrten, zu denen sich der „äußerst frische Jüngling“ Brahms gern mit ihm zusammenfand. Anton Door, der Brahms gleichfalls Mitte der fünfziger Jahre mit Clara Schumann und Joachim in Danzig hörte, bestätigt seine Ausführungen. Ihm imponiert an dem schlanken jungen Mann mit langen blonden Haaren, der damals auf seinem Wege zu den langen schweren Zigarren erst bei den Zigaretten angekommen war, namentlich die stolz abweisende Art, mit der er im Hintergrund des Zimmers fortwährend auf und ab geht, ohne sich im geringsten um seine Anwesenheit zu bekümmern.

Der Kopf des jungen Brahms zeigt niedersächsischen Typus: längliche Kopfform, blondes, weich herabwallendes Haar, tiefliegende treuherzige, kindlich-gute und träumerisch-versonnen blickende Augen von heller, klarer und eigentümlich strahlender Bläue, hohe, schön gewölbte Stirn, grade charaktervolle Nase, feine und im Profil fast mädchenhaft zarte Züge, herb und energisch geschnittener Mund und Lippen, die sich bei scharfen und wegwerfenden Worten so leicht zu Spott schürzen konnten, rosige Wangen. Dazu im Knaben- und Jünglingsalter eine auffallend helle und sehr schöne Sopran-

stimme, die er durch vieles Singen in der Mutationszeit verkümmern ließ und dann mit eiserner Willenskraft durch heiseres Sprechen derart zur „männlichen Tiefe“ herabdrückte, daß er im Mannesalter nur noch mit „total gebrochener rauher Stimme“ (Heuberger) singen konnte.

Den etwa dreißigjährigen Brahms hat am schönsten sein Schweizer Freund Widmann beschrieben: „Brahms, damals im dreiunddreißigsten Lebensjahre stehend, machte mir nicht nur durch sein gewaltiges Klavierspiel, mit dem sich noch so brillante Virtuosenkunst nicht vergleichen ließ, sondern auch durch seine persönliche Erscheinung sofort den Eindruck einer machtvollen Individualität. Zwar die kurze, gedrungene Figur, die fast semmelblonden Haare, die vorgeschobene Unterlippe, die dem bartlosen Jünglingsgesicht einen etwas spöttischen Ausdruck gab, waren in die Augen fallende Eigentümlichkeiten, die eher mißfallen konnten; aber die ganze Erscheinung war gleichsam in Kraft getaucht. Die löwenhaft breite Brust, die herkulischen Schultern, das mächtige Haupt, das der Spielende manchmal mit energischem Ruck zurückwarf, die gedankenvolle, schöne, wie von innerer Erleuchtung glänzende Stirn und die zwischen den blonden Wimpern ein wunderbares Feuer vorsprühenden germanischen Augen verrieten eine künstlerische Persönlichkeit, die bis in die Fingerspitzen hinein mit genialem Fluidum geladen zu sein schien. Auch lag etwas zuversichtlich Sieghaftes in diesem Antlitz, die strahlende Heiterkeit eines in seiner Kunstübung glücklichen Geistes, so daß mir, während ich kein Auge von dem so mächtig in die Klaviatur greifenden jungen Meister verwandte, die Worte Iphigeniens von den Olympischen durch den Sinn gingen:

„Sie aber, sie bleiben
In ewigen Festen
An goldenen Tischen.
Sie schreiten von Bergen
Zu Bergen hinüber . . .“

Dieser bartlose, etwa dreißigjährige Johannes, nach Richard Heuberger „ein blonder, hagerer Mann von ausgesprochenem Professorentypus“, erregte in Zürich das Erstaunen der dortigen Freunde ob seiner robusten Gesundheit. Wie so manche bedeutende geistige Menschen konnte er, auch am Tage und im Freien wie im Zimmer

jederzeit ein Schläfchen nachholen, und selbst nachts verschlug es ihm gar nichts, wenn er einmal gezwungen war, sein Lager bei Freunden auf dem Sofa oder — unter dem Flügel aufzuschlagen. Der bartlose Brahms wandelt sich seit dem Pörtschacher Sommer 1878 in einen stämmigen gereiften Mann mit üppigem, im zunehmenden Alter silbern sich färbenden Haupthaar und wallendem Voll- und Schnurrbart. „Mit rasiertem Kinn wird man für einen Schauspieler oder einen Pfaffen gehalten," sagt Brahms in Preßbaum 1881 zu Widmann. Brahms, der sich bis ins Alter hinein die niederdeutsche Lust an harmlosen Neckereien und „Jungenstreichen" bewahrte, nutzte diese „einschneidende äußere Wandlung" zu einem köstlichen Spaß. Er ließ sich der Stammkneipe von einem eingeweihten Freunde als „Kapellmeister Müller aus Braunschweig" vorstellen. Und siehe da: er war derart unkenntlich geworden und wußte sein Inkognito auch in kurzen und abgerissenen Sätzen so geschickt zu wahren, daß Nottebohm, der doch täglich mit ihm sprach, sich den ganzen Abend bei ihm angelegentlichst nach den Braunschweiger Verhältnissen erkundigte!

Die Bilder aus den achtziger Jahren zeigen nun den uns allen wohlbekannten bedeutenden, schönen und idealistischen deutschen Künstlerkopf, bis der Vollbart im Gegensatz zum halb fuchsroten, halb grauen Schnurrbart sich immer silberner färbt und eine behagliche Wohlbeleibtheit Platz greift. So erscheint Brahms Jenner bereits 1887 in Leipzig als „kleiner rundlicher Herr", dem damals jungen Enkel Clara Schumanns, Ferdinand, 1894 als „kleiner korpulenter Herr mit schon etwas ergrautem Vollbart". Immer aber war es der markante, edle und bedeutende Kopf, der alles übrige vergessen ließ, der die Italiener in ihm, dem gelegentlich im Eisenbahnwagen Entschlummerten, bald den „uomo di genio", bald, wie den Custoden in Palermos San Giovanni degli Eremiti, ihren „venerabile generale Garibaldi" sehen ließ; immer waren es die strahlenden blauen Augen, die sich so leicht vor Freude, vor Abschiedsschmerz mit Tränen der Rührung füllten und so liebevoll und gütig auf Kindern ruhen konnten.

Brahms' Statur war im Knaben- und Jünglingsalter schlank, im Mannesalter untersetzt und kräftig. Auf der Straße pflegte er im Überzieher, mit steifem und rundem schwarzen oder weichen Künst-

ler-Schlapphut auf dem Kopf oder in der Hand und dem nie fehlenden großen Glimmstengel im Mund, den Zwicker auf der Nase — er war überaus kurzsichtig — mit kleinen, raschen Schritten, gern auf dem Rücken gekreuzten Armen und scharf vorwärts in die Weite blickenden Augen ein wenig schnaufend einherzutrotten und ganz von fern eine Beethoven-Silhouette darzubieten.

Wie die langen, fürchterlich schweren Zigarren, liebte er den selbstbereiteten, starken schwarzen Mokka-Kaffee, dessen „Rohstoff" ihm in der Regel seine Verehrerinnen spendeten; so war ihm das Frühstück die liebste und wichtigste Mahlzeit. Diesen Kaffee konnte er zu jeder Tageszeit trinken; ja, er behauptete, nach noch so schwerem Abendessen vorzüglich zu schlafen, wenn er ihm noch eine Tasse sehr starken Kaffees — Rezept: so viel Bohnen wie sonst für zehn Tassen — nachschickte. — In Wien komponierte er selten, und immer am Stehpult, nie am Klavier; aus der Sommerfrische brachte er fast alles schon in Reinschrift nach Hause. Sein Junggesellen-Tageslauf war denkbar einfach und regelmäßig. Er stand außerordentlich früh, in den Sommerferien oft schon um fünf Uhr, auf und arbeitete ohne Unterbrechung bis zur Mittagszeit. Um halb ein Uhr ging er zum Essen in den „Roten Igel". Der Kaffee wurde dort oder im Stadtpark genommen, und dann ein längerer Spaziergang, meist in den Prater, oft aber auch über Land und in den Wiener Wald, gemacht. Brahms hat sich als Sohn des Volkes und echter Niederdeutscher den innigen und engen Zusammenhang mit der Natur und die ehrfürchtige Liebe und Bewunderung ihrer Schönheiten bis in sein Alter hinein treu bewahrt. Solange ihm nicht die zunehmende Leibesfülle beschwerlich wurde, war er zudem ein begeisterter Tourist, ein, wie Door seufzend gesteht, „gefürchteter Dauerläufer", der alle Freunde in jüngeren und mittleren Jahren in Grund und Boden lief.

Abends, nach häufigerem Konzert- und Opernbesuch, suchte er seinen alten Stammtisch im niederen Hinterstübchen des „Roten Igel" — seiner felsenfesten Überzeugung nach der beste und billigste alte Wiener Gasthof zwischen Wildpretmarkt und Tuchlauben, der zudem für den Musiker durch die überlieferten Besuche Beethovens und die 1831—69 der „Gesellschaft der Musikfreunde" gehörenden Säle im ersten Stock geheiligt war — zum Abendtrunk auf. Hier

traf er sich mit seinen vertrauten Freunden, mit Hanslick, Kalbeck, Door, Pohl, Brüll, Rottenberg, Nottebohm u. a. War er nicht im „Roten Igel“ zu finden, so saß er — zumal 1875—81 — am Stammtisch in der Pilsener Bierhalle bei Gause in der Johannisgasse. Brahms war, wenngleich ein guter Esser und trinkfester Mann, im Essen und Trinken gleich mäßig, einfach und bedürfnislos. Wie Jenner ausdrücklich berichtet und allem bösen Klatsch damit von vornherein die Spitze abbricht, kostete sein Mittagessen, einen Viertelliter Roten oder ein kleines Glas Pilsner eingeschlossen, selten mehr als siebzig bis achtzig Kreuzer. Diese durchaus bürgerliche Genügsamkeit und Bedürfnislosigkeit, die Dietrich schon an dem Dreißigjährigen mit Rührung in Oldenburg bemerkt, war ein schönes volkstümliches Erbteil seiner einfachen Eltern. In Gesellschaft und auf Reisen war er der heiterste und dankbarste Tischgast. Doch auch hier verlangte seine gesunde Eßlust keine Delikatessen, sondern gute, solide bürgerliche Hauskost.

Von Kind auf war Brahms ein durchaus männlicher Charakter. Im Jünglingsalter kündet sich die spätere wachsende äußere Herbigkeit in seinem frisch-gesunden Wesen bereits leise an; Dietrich hat es kurz beschrieben: „Im Verkehr mit Seinesgleichen war er munter, bisweilen auch übermütig, derb und voll toller Einfälle. Wenn er zu mir die Treppe hinauf kam, so geschah es in jugendlichem Ungestüm, mit beiden Fäusten pochte er an die Tür, und ohne Antwort abzuwarten stürmte er herein.“ Er hat aber auch schon ausdrücklich betont, daß der junge Brahms „bei seiner Tiefe gesund, frisch und heiter, durchaus unberührt von modern krankhaftem Wesen“ war.

Diese innere und äußere Gesundheit des Kindes aus dem Volke hat sich Brahms sein Leben lang erhalten. Nur hat sie sich mit zunehmendem Alter äußerlich mehr und mehr zur herb-verschlossenen Männlichkeit entwickelt. Äußerlich — denn gerade dieser äußere Ausdruck hat hauptsächlich das Märchen vom „herben Brahms“ geschaffen. Wie grundfalsch und einseitig es den Komponisten zeichnet, werden wir im zweiten Teile dieses Buches sehen. Wie falsch aber auch den Menschen, belegen die Erinnerungen seiner Freunde auf Schritt und Tritt. Brahms war im Grunde eine sehr weiche Natur. Hier ein paar Beispiele: Ein herrlicher Parmeggiano in der Galerie

zu Parma, die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Jesuskinde, rührte ihn, wie Widmann erzählt, durch die holdselige Anmut der vielen, dicht aneinander geschmiegten blonden Mädchen- und Kindergesichter zu Tränen bei vor Ergriffenheit glühender Stirn. Bei einer vollendet schönen Aufführung seines Gesanges der Parzen in Krefeld liefen ihm — so berichtet von der Leyen — die hellen Tränen der Rührung und Freude über die Wangen. Demselben Freunde hat Brahms einmal gestanden, daß ihm, wenn er Goethes „Geschwister" sehe oder lese, bei jedem Wort vor Rührung die Tränen in den Augen ständen. Widmann teilt uns mit, daß Brahms den klassischen alt-schwäbischen Dorfroman „Der Sonnenwirt" des edlen Hermann Kurz nicht habe zu Ende lesen können, da ihm die düstere Tragik des Schicksals eines von Natur gutherzigen und begabten Bauernsohnes, den die Menschen, vom schwachen Vater und der bösen Stiefmutter angefangen, mit Naturnotwendigkeit Schritt um Schritt den Zigeunern als Dieb und Mörder in die Arme treiben, allzu tief zu Herzen gegangen sei. Wenn er von seinen besten Freunden Abschied nahm, standen ihm stets die hellen Tränen in den Augen. Als Clara Schumanns Sarg in der Grabkapelle aufgebahrt stand, trat er hinter die zu ernstem Schmuck aufgestellten Lorbeerbäume, fiel seinem Freunde von der Leyen schluchzend um den Hals und weinte sich bei ihm aus. Diese Weichheit einer echten, tief und edel angelegten norddeutschen Gefühls- und Gemütsnatur nahm mit der Hilflosigkeit und Mattigkeit, in die ihn seine letzte, todbringende Krankheit versetzte, mit Doors Worten „beinahe beängstigend" zu. Er folgte nun ganz ohne Besinnen seinem guten Herzen, ihm nahestehende Menschen zu beschenken und war für ihre kleinsten Aufmerksamkeiten dankbar wie ein Kind.

Das wird hoffentlich genügen, um das gedanken- und kritiklos weitererzählte Märlein vom „herben Brahms" auch beim Menschen ein für allemal zu zerstören. Seine Entstehung ist ja glaubhaft genug. Da auf die Menschen zunächst immer nur das Äußere wirkt, und dieses Äußere sich bei Brahms künstlerisch in der herb erscheinenden norddeutschen Stimmung, menschlich in der Maske einer robusten und rauhen, streitbaren und spottlustigen Männlichkeit gab, so prägte man in Unkenntnis über die wahre, deutsch-gemütvolle und weich-gefühlsgesättigte Natur des Menschen und im Unvermögen, sie auch im schaffenden Künstler richtig zu erkennen, vorschnell das Wort vom

herben Brahms. Er war zudem, wie Heuberger fein betont, „eine schamhafte Natur, die gerade jede weichere Regung fast ängstlich vor der Welt verbarg", und so haben die meisten „mehr Ernst als Güte an ihm wahrgenommen".

Je älter Brahms wurde, desto reiner traten, wie das immer so ist, die stammesartlichen, Hamburgisch-niederdeutschen Charakterzüge auch in seiner Sprechweise hervor. Sie war kurz, energisch die Worte hervorstoßend, abgerissen, mehr andeutend als ausführend, mit scharfer Betonung der ersten Silben und, nach niederdeutsch beharrender Art, selbst nach jahrzehntelangem Aufenthalt in Wien noch in durchaus norddeutsch-Hamburgischem Tonfall. Ganz und gar kein Redner — abermals ein niederdeutscher Zug — sprach er am schwersten, verletzendsten und wegwerfendsten, ja, bis zu einem regelrechten Zorn über die eigene Verlegenheit gesteigert, über seine eignen Werke und entzog sich im Gegensatz zu den meisten großen Musikern, namentlich auch zu Schumann, gern der Unterhaltung, wenn die Rede auf Musik oder ein Musikstück kam. In größerer Gesellschaft oder in offziellem Kreise war er sehr zurückhaltend und hörte sehr aufmerksam zu. Fesselte ihn aber dann ein Gegenstand, so beteiligte er sich ungemein lebhaft mit nicht vielen, aber sehr treffenden und wohlüberlegten Worten am Gespräch. Seine Bewegungen blieben aber auch hier sehr ruhig und gemessen. In vertrauter Fest- und Tafelrunde war er heiter und witzig; seinen außerordentlichen Geist merkte man erst dann, wenn tiefere Saiten des Gesprächs angeschlagen wurden. Bei solchen Gelegenheiten — die Schweizer wissen von ihren Züricher Tonhalle-Festen davon zu erzählen — gab er sich „aufgeknöpft" wie Beethoven, fröhlich und zwanglos mit den Fröhlichen, galant und liebenswürdig mit schönen Frauen und, so mäßig er sonst war, trinkfest mit den Trinkfesten. Da konnte es denn vorkommen, wie in Zürich, daß das heimische Fäßlein „Sauser" ihn weit mehr interessierte, wie sein eigenes, von Joachim und Genossen zum Vortrag geplantes Klavierquintett, oder daß er, wie in Wien, am großen Festabend des Wiener Tonkünstlervereins zu Ehren Liszts und Rubinsteins das gemütliche untere Ende der Riesentafel beim „jungen Volk" durchaus und unerschütterlich dem offiziösen oberen in unmittelbarer Nähe der gefeierten Festgäste vorzog. Beides war nur ein Ausdruck seiner

tiefeingewurzelten, wieder echt niederdeutschen Abneigung, sich irgendwie „feierlich“ gespreizt als unnahbarer großer Mensch und Künstler zu geben, etwas Besonderes „aus sich zu machen“. Vielmehr fühlt er sich auch an jener Festtafel durchaus nur als Musiker unter gleichberechtigten Musikern und macht, wie Perger erzählt, seiner Mißbilligung über alles exklusive Lisztsche und Rubinsteinsche Maestro-Gepränge den zu ihm entsandten Ausschußräten gegenüber ostentativ genug Luft: „Ach was, hier gibt's keine Faxenmacherei und keine Rangsklassen wie an einem Fürstentische; wir sind Musiker unter uns, Sie, der HerrX, und Sie, der Herr Y, und ich bin der Herr Brahms.“

Eine herzliche und zu seinem eigenen Schaden oft drastisch genug geäußerte verachtungsvolle Abneigung hatte er gegen alles aufdringlich neugierige berufsmäßige Journalisten- und Ausfragertum, alle Autographenjäger, alle Widmungen und alle — porträtierenden Maler und Bildhauer. Brahms machte sich tausend und aber tausend Feinde unter den Zeitungsschreibern; der Tagesruhm einer Zeitungsberühmtheit galt ihm mit Recht nichts. Autographen waren ihm nur mit groß Macht und viel List abzulocken; am aussichtsreichsten auf Reisen und dann, wenn er einmal in fröhlicher Festlaune war. Aber auch da hielt es schwer, so schwer, wie ihm in seinem Sommeraufenthalt ohne seinen Willen etwas am Flügel „empfehlungshalber vorspielen“ zu wollen. Er war, wie Jenner und Widmann berichten, sogar den raffiniertesten Kniffen der leidenschaftlichsten Autographenjäger gewachsen. Da passierten denn oft die drolligsten Dinge. So bestellte eine unbekannte Dame in Kapstadt Jahr für Jahr bei ihm „einen seiner weltbekannten, vortrefflichen Wiener Flügel“, oder eine Solinger Stahlwarenfirma drohte ihm, daß die von ihm bestellte Sendung von zehn Dutzend echten Solinger Klingen in den nächsten Tagen bei ihm eintreffen, und der Betrag demnächst durch Postnachnahme erhoben würde. Brahms durchschaute beides und — schwieg. Mit den Widmungen seiner eigenen Werke war er äußerst sparsam. Von seinen einhundertzweiundzwanzig, mit Opuszahlen versehenen Kompositionen hat er nur neunundzwanzig, also knapp den vierten Teil, mit Widmungen versehen. Noch schwieriger, wie zu Autographen, war es, ihn zu Porträtsitzungen zu verlocken. Zwar war er mit seiner äußeren Erscheinung

nicht ganz unzufrieden und erzählte, wie uns Steiner mitteilt, gern mit lachendem Stolz, daß man seine Photographie mit dem Vollbart als Typus des Kaukasiers in einem Schulbuch des Velhagen und Klasingschen Verlags verwandt habe. So verhältnismäßig oft er sich aber photographieren ließ, so selten „saß" er Malern oder Bildhauern. Er tat dies erst in späterer Zeit und schlug in früherer alle Anerbietungen, selbst seines Freundes und Meisters Feuerbach, rundweg ab, zeigte auch das gleiche Mißtrauen und die gleiche Geistesgegenwart, wenn er merkte, daß man ihn ohne sein Wissen und Willen aufs Papier bringen wollte. Dagegen machten ihm Amateurphotographien, namentlich improvisierte Momentaufnahmen viel Spaß; und hier werden wir uns mit ihm der prächtigen künstlerischen Momentaufnahmen von Frau Maria Fellinger in Wien dankbar erinnern, in deren Heim der alternde Meister wie ein Kind im Hause verkehrte. Hätten wir diese Aufnahmen nicht, wir wären um einen großen Brahms-Schatz ärmer, denn nirgends gibt sich unser Meister so liebenswert, so ganz als Mensch, wie auf diesen Bildern!

Das sind ja gewiß alles nur kleine Dinge und kleine Züge. Aber sie sind tief aus Brahms' niederdeutschem Stammescharakter geboren, der nichts herzlicher als falsche Feierlichkeit, unechtes Pathos und gespreizte theatralische Wichtigtuerei haßt, und sie zeigen in Brahms den einfachen und bescheidenen Menschen. Philipp Spitta hat in diesem Sinne das schöne und bezeichnende Wort von der „edlen Verschämtheit" des Gefühls bei Brahms geprägt. Grade sie hat die der Eigenheiten des niederdeutschen Charakters Unkundigen von Anfang an in der Beurteilung seines Charakters aufs schwerste verwirrt. Wieviel hat da seine, durch das einsame Hagestolzentum äußerlich oft so abweisend und stachlig abwehrende, kurz angebundene und grade norddeutsche Art, sein rücksichtsloser Freimut, sein Abscheu vor aller Phrase, Schmeichelei und Sentimentalität, sein beißender Witz und Sarkasmus, der ihm grade unter Musikern tausend Feinde machte, wenn er sich ungenügenden fremden Kunstleistungen gegenübersah, die seine überaus strengen Anforderungen an das Können in der Kunst verdammen mußten, wieviel hat sein oft mißverstandener derber Humor, seine saftige Ironie seinem lauteren, echten und edlen Charakterbild geschadet! Ja, wir dürfen sagen: in sehr vielen Fällen war sein Spott, sein Zorn, sein Humor nichts

als der „Blitzableiter“ gegen die von ihm gefürchtete eigene Weichheit. Widmann und die übrigen Freunde betonen ausdrücklich, wie oft er im verlegenen Ringen um einen leichten, scherzhaften Ausdruck den richtigen „Ton“ verfehlte und statt dessen etwas Spitziges, Süffisantes, Hartes oder Mißverständliches sagte, was er gar nicht so bös meinte. Und dies passierte ihm beinahe regelmäßig, wenn er wider Willen gezwungen wurde, etwas über seine eignen Werke zu sagen. Weit entfernt, wie Dickens' Weller senior in den „Pickwickiern“ ein „Mann des Zorns“ zu sein, war er doch, namentlich im Verkehr mit seinen Kunstgenossen, oft allzusehr ein „Mann des Augenblicks“, der voreilig unangenehme und spitzige Dinge sagte, die keiner weniger bösartig meinte, keiner aufrichtiger bereute und dann durch in der Form oft rührende Vergeltungen wieder gutzumachen suchte wie er selbst. Und da der edlen, geistigen, großzügig denkenden und — verzeihenden Christenmenschen unter hundert oft nicht einer ist, so hat Brahms mit seiner selbstverleugnenden Reue nicht immer den gewünschten Erfolg gehabt. Am wenigsten unter den lieben „Kollegen“, in dem zum nicht kleinen Teile von Neid, Mißgunst, Eitelkeit, Selbstüberschätzung, Ruhmdurst und Geldgier triefenden Musikantenvölkchen. Sein im allgemeinen erstaunlicher Mangel an Selbstkritik vertrug bei ungenügenden Leistungen eine strenge Kritik, die wie die Brahmssche auf eigener unerbittlichster Selbstkritik und überragendem Können gegründet war, einfach nicht. Es erwiderte seine zuweilen spöttischen, scharfen und wegwerfenden Worte in tödlich beleidigter Eitelkeit mit lebenslänglichem Haß. Das ist wohl zu bedenken, wenn man sich der oft verwunderlich-törichten schweren und vieljahrelangen Anfeindungen der Brahmsschen Kunst in Musikerkreisen — und nicht nur in denen Wiens — erinnert.

Brahms hat unter den notwendigen Folgen dieser Anfeindungen und Verkennungen als Mensch und Künstler, die seine scheu und herb verschlossene niederdeutsche Charakterart mit sich bringen mußte, hat unter diesem niederdeutschen Mangel an warmem und unmittelbarem „Aus-sich-herausgehen“-Können schwer gelitten. Als er Billroths Klagen über ihn zu Hanslick gelesen hat, gesteht er diesem resigniert: „Daß man auch von alten Bekannten und Freunden für etwas ganz anderes gehalten wird, als man ist

(oder also in ihren Augen sich gibt), das ist mir eine alte Erfahrung. Ich weiß, wie ich früher in solchem Falle erschreckt und betroffen schwieg, jetzt schon längst ganz ruhig und selbstverständlich, das wird dir gutem und gütigem Menschen hart und herb erscheinen — doch hoffe ich, noch nicht zu weit vom Goetheschen Wort abgekommen zu sein: Selig, wer sich vor der Welt ohne Haß verschließt."

Brahms war, so rühmen alle, die ihm näher traten — bescheiden als Mensch wie als Künstler. Wie er als Mensch allem äußeren Schein, allem Aus-sich-etwas-machen, aller Reklame aus dem Wege ging, war er sich als Künstler von Anfang an seiner kunstgeschichtlichen Mission und Stellung vollkommen bewußt klar. Wenn er seinen Freunden und Interpreten gegenüber immer wieder betont, daß ihm Brahms-Abende nicht gerade sympathisch sind, daß man zum Schluß „ein ordentlich Stück von einem ordentlichen Musikanten" und möglichst viel von „seinen Kollegen Bach oder Beethoven" dazu bringen solle, so zeigt das zum mindesten, daß es Brahms selbst gar nicht eingefallen ist, sich etwa mit Bach, mit den großen Wiener Klassikern in eine Reihe zu stellen. Vielmehr war er mit Rang und Stellung etwa eines modernen Cherubini der Symphonie und des großen Chorwerks durchaus zufrieden. Das mögen sich doch die gesagt sein lassen, die nach jahrzehntelanger Brahms-Unterschätzung heute in einer ebenso großen, ihren Meister auch geistig als Ebenbürtigen in den Wiener klassischen Parnaß versetzenden Brahms-Überschätzung befangen sind!

Wollen wir bei Brahms durch die oft rauhe Schale zum goldnen Kern dringen, so brauchen wir nur einmal auf dreierlei den Finger zu legen: seine im christlichen Sinne werktätige Liebe zu Eltern, Stiefeltern und Geschwistern und echte Religiosität, seine Freundestreue, seine Liebe zu Kindern und Tieren. Als echter Niederdeutscher liebte er Gutes und Edles im Stillen zu üben. Erst nach und nach sind die vielen Fälle ans Licht gekommen, in denen Brahms in Not geratenen Kunstgenossen, Freunden und ihren Familien in jener feinfühligsten und taktvollsten Weise, die nur einem wahrhaft guten und edlen Menschen zu Gebote steht, im Verschwiegenen hilfreiche Hand leistete. Widmann und von der Leyen rühmen ausdrücklich sein großartiges, wohltätiges Herz, das ihn zuweilen auch völlig

unbekannten und seine Güte vielleicht mißbrauchenden Leuten erstaunlich große Geldsummen schicken ließ. Das konnte er nur bei eigener Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit der Lebensführung. Seine Kasse stand nicht nur denen, die seinem Herzen nahe waren, sondern auch den Bedürftigen und vor allem seinen Eltern, Stiefeltern und Geschwistern offen. Und immer findet er eine heitere Wendung, einen guten Scherz, um die tatkräftige Hilfe so zartfühlend und unaufdringlich wie möglich zu spenden. In jedem Brief fast fragt er in Hamburg an, ob noch „denn sehr überflüssig Geld" da sei und ob er wieder schicken dürfe, oder ob man für den Sommer nichts vor hat, „was die liebe Mutter erfreuen kann oder das ihrer Gesundheit nützlich ist?" Immer wieder ermuntert er den kränklichen Stiefbruder Fritz, „brav Geld zu verreisen". Am hübschesten aber deutet er dem Vater mit köstlich zartem Humor einen reichen Banknotenfund zwischen den Seiten von Händels „Saul" an: „Du, Vater, wenn es Dir einmal schlecht gehen sollte, der beste Trost ist immer die Musik. Lies nur fleißig in meinem alten Saul, da wirst Du finden, was Du brauchen kannst."

Das ist echtes, werktätiges und praktisch geübtes Christentum. Brahms war ein überzeugter und gläubiger Christ der lutheranisch-protestantischen Kirche. Nicht im Sinne des Dogma, nicht nach dem Buchstaben, wohl aber nach dem Geist. Seine ganz seltene Bibelfestigkeit haben wir des öfteren, am höchsten beim Deutschen Requiem, beim Triumphlied, bei den Fest- und Gedenksprüchen und den vier Ernsten Gesängen, bewundert. Sie war das Resultat von Erziehung, innerem Verlangen und künstlerischer Freude an dem unvergänglichen „Buch der Bücher". Die Liebe zur Religion, zur Bibel lag Brahms frühzeitig im Blute und wurde von seinen einfachen, gottesfürchtigen Eltern allezeit genährt. Freilich war sie schon früh, ganz wie beim kleinen Hebbel, mit kritischem Gerechtigkeitssinn gepaart. Das Kind Brahms fand keinen Anlaß, den Buß- und Bettag für das Ende der großen Hamburger Feuersbrunst dankbar mitzufeiern, da ihn der fanatische Pfaffeneifer, das Unglück in eine vom Höchsten verhängte Strafe für Sodom-und-Gomorrha-Hamburg zu verkehren, mit Empörung erfüllte, und er es nicht verstand, weshalb Gott nicht wenigstens seine eigenen schönen Kirchen St. Petri und St. Nicolai verschont hatte. Die Christenlehre, die der junge

Konfirmand bei Pfarrer Geffcken erhielt, hat den unzerstörbaren Grund zu seiner Liebe zum alten protestantischen Kirchenlied und seinen unverderbten Originalmelodien gelegt. Diese Liebe zur Bibel hat sich beim reifen Brahms immer mehr vertieft. „Die Leute wissen eben nicht", sagte er einmal zu Freund von der Leyen, als man von Schumanns letzten Tagen und seinem, von den Ärzten als neues Symptom seiner Geisteskrankheit ausgelegten Verlangen nach der Bibel sprach, „daß wir Norddeutschen jeden Tag nach der Bibel verlangen und keinen Tag ohne sie vergehen lassen. In meinem Studierzimmer greife ich auch im Dunkeln meine Bibel gleich heraus." Die Bibel war Brahms — das zeigen seine sämtlichen Werke auf biblische Texte — nicht nur ein Quell des Trostes im Leid (Deutsches Requiem), ein Ausdruck der Hoffnung auf ein besseres Leben (Begräbnisgesang), der eigenen höchsten Not (dreizehnter Psalm, Motetten) und Todesgedanken (Ernste Gesänge, Choralvorspiele), sondern auch der höchsten Freude (Motetten), des vaterländischen Siegesjubels (Triumphlied), der vaterländischen Mahnungen und Sorgen (Fest- und Gedenksprüche). Sie war ihm aber zu allem auch dichterisch ein Quell und Vorbild künstlerischer Schönheit und edlen, abgeklärten Maßes. Wenn Brahms seine schöpferische Tätigkeit mit dem deutschen Volkslied (Variationen der Klaviersonate op. 1) begann und mit der Bibel beschloß (Ernste Gesänge, Choralvorspiele), so verrät das wie nichts anderes das echt religiöse Glaubensbekenntnis dieses großen Sohnes aus dem Volke.

Wie alle bedeutenden Menschen und Künstler, die aus den Augen des Kindes die Schönheit und Reinheit des Paradieses herauslesen, war Brahms ungemein kinderlieb. Er war, wie Dietrich einmal sagt, „mit den Kindern selbst wie ein Kind, voll Liebe sich ihnen ganz hingebend". Die Erinnerungen haben uns da ganz entzückende kleine Züge überliefert. In Krefeld, erzählt von der Leyen, lieferte er fröhlichen Schulmädels regelrechte Schneeballschlachten. Viel Spaß machte es ihm, die Kinder gutmütig zu necken, etwa einem kleinen Mädchen, das seinem Vater einen Krug Bier bringen wollte, den Krug aus der Hand zu nehmen und wie zum Trinken an den Mund zu setzen: nur um die erschrockenen und erstaunten Kinderaugen zu sehen. In Bern setzte er sich Widmanns fünfjähriges Töchterlein auf den Nacken und „ritt" mit ihr, unbe-

kümmert um alle Vorübergehenden, durch die belebte Straße. Kindern, namentlich ärmeren, zu denen sich der Sohn des Volkes in Erinnerung an seine eigene harte Kindheit wohl besonders hingezogen fühlte, mit süßem „Zückerlein“, lustigen Späßen und Spielbereitschaft ihr Zutrauen zu erwerben und ihnen eine Freude zu machen, ging ihm über alle ehrfürchtige Bewunderung der Erwachsenen. Er bedauerte es, daß die schweizerischen Kinder mit ihrer alemannischen Mundart sein Norddeutsch nicht recht verstanden und deshalb vielleicht nicht so zutraulich mit ihm plauderten, wie er es wohl wünschte. Trotzdem: die österreichischen, schweizerischen und italienischen Kinder fühlten instinktiv in ihm ihren warmen Freund und vergalten ihm seine Liebe zu ihnen mit Treue und Anhänglichkeit. Sie erkannten ihn in Thun nach langen Jahren wieder und folgten ihm, wie Widmann und Kunz erzählen, truppweise, halb scheu, halb von dem Wunsche beseelt, von ihm bemerkt zu werden. Als er in Italien von Rom aus in Nettuno und Porto d'Anzio die Feuerbach-Stätten besuchte, ließ sich der „Signor Prussiano“ von einer Schar frischer brauner Buben Schwimm- und Tauchkunststücke vormachen, Proben ihrer Schulbildung ablegen und scherzte, selbst ein Kind, mit ihnen. Einer von ihnen, ein schöner Junge mit großen dunklen Augen, fühlte besonders tief in ihm den Kinderfreund: er folgte ihm, so berichtet uns wieder Widmann, „wie ein treues Hündlein“, konnte sich kaum von ihm trennen und winkte ihm noch auf dem Bahnhof Abschiedsgrüße nach. Wie in den Italienern, so mag Brahms eben grade im naiven Egoismus, in dem noch ungebrochenen und reinen Willens-, Gefühls- und Phantasieleben des Kindes nicht nur seinen, durch so viele häßliche Enttäuschungen, Unehrlichkeiten und selbstische Gemeinheiten, wie bei jedem tief angelegten Menschen, schwer erschütterten Glauben an das Gute im Menschen, sondern auch die notwendige Ergänzung, den Ausgleich zu seiner denkbar unnaiven und komplizierten Menschen- und Künstlernatur gesucht und gefunden haben.

Brahms' Liebe zu den Kindern entsprach — und auch hierin berührt er sich eng mit Richard Wagner — seine Liebe zu den Tieren, in denen er gleichfalls die „reine Natur“ und die wunderbare Treue und Anhänglichkeit, die rührende Befolgung des Gebotes „Lerne leiden, ohne zu klagen“ verehrte. Mit den beiden

wilden Doggen von der Leyens balgte er sich wie ein Junge auf dem Rasen, warf ihnen Bälle zu und spielte mit ihnen. Als Widmanns kleiner roter Schnauzer „Argos" nach tagelanger Wanderung allein vom Grindelwaldner Gletscher mit dem unerklärlichen Spürsinn des Hundes den Weg zur Wohnung seines Herren in Bern zurück gefunden hatte, war er in hoher Morgenfrühe der erste, der Gesicht und Hände den stürmischen Liebkosungen des Hündchens gerührt und tief bewegt von solcher Treue überließ.

Niederdeutsch ist Brahms' Art, tiefes Empfinden, innere starke Bewegung aus Angst vor eigenem Unterliegen hinter einem Witz oder einem abweisenden Sarkasmus zu verstecken. Gerade das hat unendliche Mißverständnisse, hat Mißverstehenwollen bei denen hervorgerufen, die niederdeutsch-norddeutscher Art fremd oder voreingenommen gegenüberstehen. Dieser oft bitterböse Brahmssche Sarkasmus ist die letzte und steinigste Stufe eines echt jungenhaften Übermuts, einer Freude an tollen Einfällen im Knabenalter und einer unbezwinglichen Lust am Necken im Jünglingsalter. Mit der Neckerei als so einer Art Sicherheitsventils gegen alle etwa aufkeimende Sentimentalität, Rührung und Schwärmerei verschonte er am wenigsten die Damen, und namentlich Clara Schumann, die alles bei seinem unerschütterlich ernsthaften Gesicht für ernst nahm und dann oft gar empfindlich tat, hatte, wie Dietrich erzählt, arg darunter zu leiden. Im reiferen Mannesalter spitzte sich das alles zum Sarkasmus zu. „Danke schönstens; amüsieren Sie sich so weiter", war seine stehende Redensart, wenn er jemand in Grund und Boden kritisiert oder abgewiesen hatte. Mit köstlichen Brahms-Anekdoten kann man ein Bändchen füllen. Manches von ihnen entspringt seiner alten Lust am Necken und dürfte am besten der Kategorie „Dummejungenstreiche" einverleibt werden. Er hat sie noch zuweilen im reifen Mannesalter ausgeübt. So z. B., wenn er eine junge Pianistin, die eins seiner Manuskripte für Clara Schumann am Flügel umblättern soll, durch allerlei geheime falsche Vorschriften zum besten hat, und ein heilloses musikalisches Durcheinander die Folge ist. Oder wenn er einen sofort als berufsmäßigen Interviewer erkannten, von Lob und Redefluß triefenden Journalisten in Baden-Baden „seinem Bruder, dem Komponisten" den Pfad entlang durch den Wald auf den Berg nachschickt, wo er ihn vielleicht noch einholen könne. Das meiste fällt

aber unter die Rubrik: Sarkastisches. Dem Cellisten in Wien, der gegen sein stets zu kräftiges Klavierspiel bescheidentlich murrt und klagt, daß er sich selbst nicht gehört habe, erwidert er lakonisch: „Sie Glücklicher“. Vor Damen, die auf jenem Wiener Festabend auch von ihm eine Locke seiner Mähne heischen, ergreift er mit tiefer Entrüstung über solche „Alfanzereien“ und den Worten „Pfui, was sind das für Dummheiten“ die Flucht. Einem kleinen eingebildeten schweizerischen Musikdirektor am Zürcher See, der alles von Brahms zu kennen versichert, bindet er coram publico einen Gunglschen Militärmarsch mit Erfolg als eigne Komposition auf. Einem lästigen Zeugen seiner Kurzsichtigkeit beteuert er, daß er den Kneifer natürlich sofort aufsetze, wenn in der Partitur stehe: „Hier ziehen Frauen vorbei“. Einer Dame, die ihn einmal etwas unvorsichtig fragt, ob er immer lange nachdenke, bevor er komponiere, erwidert er bissig-schlagfertig: „Denken Sie immer lange nach, bevor Sie sprechen?“ Unwillkommenen Besuchern zeigt er, von ihnen unerkannt, in Thun den Weg zu seinem Hause und macht sich dann, wie Isler erzählt, „mit Schmunzeln aus dem Staube“. In einer Leipziger Gesellschaft bei Geheimrat Wach entdeckt er auf dem Flügel Kompositionen von Carl Reinecke und fragt die daneben stehende Gattin des liebenswürdigen Altmeisters verwundert-sarkastisch: „Ach, Ihr Mann komponiert auch?“ Max Bruch spielt ihm im Schweiße seines Angesichts seinen ganzen „Odysseus“ vor; als er damit fertig ist, meint Brahms: „Sagen Sie, woher haben Sie denn das schöne Notenpapier?“ Und solcher kaustischer Brahms-Suffisancen gibt's Legion. Sie alle scheinen mir in der Hauptsache der oft unliebenswürdige und verletzende Ausdruck einer scharfen Abwehr gegen die aufdringliche und unaufrichtige Welt zu sein.

War Brahms' Hagestolzentum freiwillig oder nicht? Wir müssen das „Nein“ unsrer Antwort mehr aus seinen eignen kurzen Randglossen erraten, als daß wir es klar und logisch begründet beweisen können. Aus der heimlichen Jugendliebe zu Clara Schumann wird die zärtlichste und aufopferndste Freundschaft bis zum Tode. Es gibt kaum etwas Rührenderes in Brahms' Leben, als diese Freundschaft mit Clara Schumann. Wie sie ihm als Frau — wir erzählten schon davon in den Wanderjahren — Vorbild und Muster war, so auch als Künstlerin. Man lese einmal aufmerksam Florence Mays

Brahms-Erinnerungen: da ist Clara Schumann für ihn in allem und jedem Pianistischen die erste und die höchste Instanz. Eine tiefe jugendliche Leidenschaft zur anmutigen Göttinger Professorentochter Agathe von Siebold muß er seiner noch unsicheren Existenz wegen erkalten lassen. Als Dreißigjähriger meint er in Oldenburg zu Dietrichs von einem jungen Mädchen: „Die gefällt mir, die möchte ich heiraten, so ein Mädchen würde mich auch glücklich machen.“ Dann hören wir nichts Direktes mehr. Brahms widerstand von nun an und zumal in Wien allen wohlgemeinten Versuchen, ihn zu „verheiraten“. Warum, das soll er uns selbst aus Widmanns Munde sagen: „Ich hab's versäumt. Als ich wohl Lust dazu gehabt hätte, konnte ich es einer Frau nicht so bieten, wie es recht gewesen wäre . . . in der Zeit, in der ich am liebsten geheiratet hätte, wurden meine Sachen in den Konzertsälen ausgepfiffen oder wenigstens mit eisiger Kälte aufgenommen. Das konnte ich nun sehr gut ertragen, denn ich wußte genau, was sie wert waren und wie sich das Blatt schon noch wenden würde. Und wenn ich nach solchen Mißerfolgen in meine einsame Kammer trat, war mir nicht schlimm zu Mute. Im Gegenteil! Aber wenn ich in solchen Momenten vor die Frau hätte hintreten, ihre fragenden Augen ängstlich auf die meinen gerichtet sehen und ihr hätte sagen müssen: »Es war wieder nichts« — das hätte ich nicht ertragen! Denn mag eine Frau den Künstler, den sie zum Manne hat, noch so sehr lieben und auch, was man so nennt: an ihren Mann glauben — die volle Gewißheit eines endlichen Sieges, wie sie in seiner Brust liegt, kann sie nicht haben. Und wenn sie mich nun gar hätte trösten wollen . . . Mitleid der eigenen Frau bei Mißerfolgen des Mannes . . . puh! ich mag nicht daran denken, was das, so wie ich wenigstens fühle, für eine Hölle gewesen wäre.“ Danach war also Brahms' Hagestolzentum eine Art freiwilligen Verzichts aus Gründen allzu lang gehemmter künstlerischer Anerkennung. In späteren Jahren hat er sich darein gefunden. Er erwidert dem alten Armbrust in Hamburg, der in launiger Weise den Meister so vieler herrlicher Liebeslieder bald an der Seite einer Gattin im nächsten Jahre wiederzusehen hofft, ebenso launig mit den Schlußworten des Parzenliedes: „Denkt Kinder und Enkel — und schüttelt das Haupt!“, und er antwortet in Essen einem vorlauten jungen

Dämchen auf die Frage, warum der Herr Doktor nicht geheiratet hätte, gar schlagfertig: „Es hat mich noch keine gewollt, und gäbe es eine, so würde ich sie nicht mögen ihres schlechten Geschmackes wegen.“ Er unterrichtet Freund Widmann, daß es zu seinen schönen Prinzipien gehöre, „keine Oper und keine Heirat mehr zu versuchen“ und meint „Es ist aber auch so gut gewesen“! Und will ihn eine edle Frau unter das sanfte Joch der Ehe zwingen, so hat er stets die gleiche spitzige Redensart bereit: „Leider Gottes, gnädige Frau, bin ich immer noch nicht verheiratet! Gott sei Dank!“ Aber einmal hat er doch verraten, wie es im Innersten in der Heiratsfrage um ihn stand: „Wenn ich bedenke, wie ich die Leute hasse, die mich ums Heiraten gebracht haben!“

DER PIANIST, DIRIGENT UND LEHRER

Der Pianist und der Dirigent Brahms sind in erster Linie als Vermittler des Komponisten Brahms zu bewerten. „Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und lautjubelnden Stimmen machte“, sagt Schumann vom jungen zwanzigjährigen Pianisten Brahms. Alle Musiker und Freunde, so widerspruchsvoll sie auch über den Pianisten Brahms urteilen, sind sich darüber einig, daß der junge Brahms ein ganz einzigartiger und, wie Schumann besonders betont, ein durchaus orchestraler Klavierspieler war. Walter Hübbe, der ihn in den fünfziger Jahren in den Brahms befreundeten Hamburger Familien Avé Lallemant, Otten, Hallier, Wagner u. a. des öfteren hörte, charakterisiert sein Spiel kurz folgendermaßen: „Er spielte nicht nur wie ein aufs vollkommenste geschulter, höchst intelligenter, Fremdes sich zu eigen machender Musiker (wie etwa Hans von Bülow), sondern mehr wie ein selbst schaffender, der die Werke der Meister, als ihr Ebenbürtiger, nicht bloß interpretierend wiedergibt, sondern sie als unmittelbar und gewaltig aus dem Herzen hervorquellend hinstellt.“ So bestätigt Albert Dietrich den „bedeutenden künstlerischen Eindruck, den sein immer charakteristisches, mächtiges und, wo es sein mußte, so überaus zartes Spiel“ damals in Düsseldorfer

Familien machte, und daß er schon damals die noch im Alter bemerkte Gewohnheit hatte, die Melodie, vor innerer Erregung bebend, halblaut mitzusummen.

Brahms begann mit der üblichen Laufbahn des die großen Standwerke der Klavierliteratur vermittelnden, jungen Konzertpianisten, schwenkte aber dann, wie wir sahen, nach seinem Wiener Einführungskonzert ganz bewußt von ihr ab, um fortan pianistisch in der Hauptsache nur noch gelegentlich als Vermittler seiner eignen Werke aufzutreten. Wie spielte er? Halten wir alle persönlichen Überlieferungen von Freunden und bedeutenden Musikern zusammen, legen wir Willy von Beckeraths ungemein charakteristisches Blatt „Brahms am Klavier" daneben, so ergibt sich Folgendes: Brahms war ein robuster, großflächiger, rhythmisch lapidarer und energischer, jedoch technisch schon in der Jugend keineswegs vollkommen überlegener, sauberer oder hervorragender, doch „kühner und gewaltiger" (Bernhard Vogel) Spieler, der im klassischen und romantischen Kreise der Bach, Beethoven und Schumann wurzelte, alle aber durch die Geistigkeit, die unwiderstehlich fesselnde und wunderbare seelische Belebung und Klarheit seines Spiels in Erstaunen setzte. Hören wir darüber ein gewiß aus der wiederholten lebendigen Anschauung geborenes, authentisches Urteil, das seiner einzigen Schülerin, der Engländerin Florence May: „Brahms' Spiel war zu dieser Zeit seines Lebens (Anfang der siebziger Jahre) im höchsten Grade anregend und so apart, daß man es nicht vergessen konnte. Es war nicht das Spiel eines Virtuosen, obschon ihm viel Virtuosität (um es bescheiden auszudrücken) zu Gebote stand. Er arbeitete nie auf den bloßen Effekt hin, sondern schien in die innerste Bedeutung der Musik, die er gerade interpretierte, einzudringen, ihre Einzelheiten alle darzulegen und ihrer tiefsten Tiefe Ausdruck zu verleihen. Da er nicht regelmäßig übte, griff er zuweilen falsch, und etwas Härte, die aus derselben Ursache hervorging, lag schon in seinem Akkordspiel; aber er kannte seine Fehler und warnte mich vor deren Nachahmung." Hermann Kretzschmar betont Mitte der achtziger Jahre, daß er „stärkere und wärmere Eindrücke vom Klavier her nie erhalten" habe, als durch Brahms' Vortrag seiner großen Klavier- und Kammermusikwerke in guter Stunde, und bestätigt Schumanns Eindruck, daß Brahms „eine eigne Gabe

habe, das Instrument wie Orchester und Orgel klingen zu lassen". Rudolf von der Leyen bemerkt die stets klangvoll bleibende Wucht und Kraft, doch auch die gelegentliche weiche, gemütstiefe und poetische Träumerei seines Spiels, das nie mehr vom Instrument verlangte, als es innerhalb der Grenzen künstlerischer Schönheit von sich zu geben vermag. Julius Spengel gesteht, niemals „ein so völliges Versenken in Musik bei öffentlichem Musizieren erlebt zu haben", wie bei dem Zusammenwirken mit dem „glühenden Meister" und rühmt an Brahms' Klavierspiel namentlich eine große Freiheit des elastischen Anschlags, eine merkwürdige Sicherheit im Springen der linken Hand und Unabhängigkeit der Hände und Finger, und an seinem Vortrag eine Mischung von ungebundener, schwungvoller Freiheit und innerster Geschlossenheit. Ein andrer Hamburger Kunstgenosse und Freund, Richard Barth, bemerkt gleichfalls die eigenartige Meisterschaft des jüngeren Brahms in der Beherrschung seines Instruments und sein auch technisch staunenswert vollendetes Spiel im späteren Alter, wenn er sich im privaten und vertrauten Freundes- und Musikerkreise zum unvergleichlichen und ergreifenden Vortrag Bachscher Orgel-Präludien, Fugen und Tokkaten, Beethovenscher Sonaten, Schumannscher Fantasien und Sonaten, eigner Klavier- und Kammermusikwerke an den Flügel setzte. In der Bedeutung seines Bachspiels sind sich jedenfalls alle Beurteiler einig. Florence May spielt er nach ihren Klavierstunden nach und nach das halbe „Wohltemperierte Klavier" Bachs vor; in einer ihr unvergeßlichen, gleich dichterisch erregten, wie modernen Auffassung, die von der farblosen Konvention und traditionellen Theorie des alten puristischen Bachspiels nichts wußte. Heinrich Reimann preist am Pianisten Brahms die Bülowianisch klare thematische Darlegung der Polyphonie eines Musikstückes und den unbeschreiblichen Eindruck seines hinreißenden Vortrags alter Schubertscher oder moderner Straußscher Wiener Walzer. Spielte er öffentlich vor großem Publikum, vor kritischen Ohren, so verließ ihn oft die Ruhe, Selbstbeherrschung und jene unbedingte und einwandfreie technische Sicherheit, die allein ein systematisches und ihm bereits in späteren Jugendjahren völlig mangelndes tägliches technisches Üben und Gewöhnung an das Publikum bringt. Hatte er aber einmal, um mit Perger zu reden,

seinen „knurrigen Tag“ und mußte er erst seine innere Unlust zum Spielen überwinden, so kam es ihm gar nicht darauf an, auch einmal gehörig zu „pauken“, zu „mantschen“ und das Pedal unbarmherzig niederzuhalten. In diesem Sinn konnte seine brave Thuner Wirtin von „diesen doch nichts weniger als schönen Proben“ seiner pianistischen Nachprüfungen des vorher Niedergeschriebenen reden, und Paul Kunz bemerken, daß Brahms, „aus Scheu vor neugierigen Gästen, sein pianistisches Können nur sehr selten hören ließ“. Allen nicht unberechtigten und wohlgemeinten Bitten, selbst denen Clara Schumanns, gegenüber, den Klavierpart seiner Werke lieber durch einen bedeutenden Berufspianisten in die Öffentlichkeit einzuführen, blieb er in der Regel taub; zweifellos hat er ihrer Wirkung bei den Erstaufführungen dadurch oft mehr geschadet als genützt. — Wir ziehen das Mittel: das Klavierspiel von Brahms war, je später, desto ausschließlicher, als keineswegs rein pianistisch oder technisch anzuschauende Vermittlung seiner eignen Schöpfungen zu bewerten, und als solches, mit Kretzschmars Worten, „höchst eigentümlich und bedeutend“.

Nicht ganz so gut sind wir über den Dirigenten Brahms unterrichtet. Äußerlich hinderte ihn seine große Kurzsichtigkeit sehr stark. Auch mit einem scharfen Kneifer vermochte er nur die Notenfiguren im allgemeinen zu erkennen; das genügte ihm aber, weil er alles im Kopfe hatte. Als Dirigent von kurzen ruhigen Bewegungen, ernsten Gesichtszügen und freundlicher Markierung der Einsätze war er durchaus er selbst. Geheimrat Wichgraf, ein Verwandter Billroths in Essen, entwirft davon ein anschauliches Bild: „Die Art seines Dirigierens ist äußerst energisch und hinreißend. Will er ein pianissimo haben, so bückt er sich selbst ganz tief, während er im fortissimo sich selbst hoch aufrichtet, stets aber in ganz natürlicher Bewegung ohne jede theatralische Effekthascherei. Man sieht es ihm an seinem Gesichtsausdruck, an seinen ganzen Bewegungen an, wie er Ton für Ton wirklich mit durchlebt. Die Leidenschaft, die von ihm ausgeht, überträgt sich ganz von selbst auf Chor- und Orchestermitglieder.“ Bernhard Vogel, der ihn wiederholt im Leipziger Gewandhause als Dirigenten seiner eignen Werke kennen lernte, rühmt auch hier die überlegene Geistigkeit, die Willensenergie seiner Direktion, die knappe Bestimmt-

heit und Klarheit seiner mit lauter und kräftiger Stimme erteilten Befehle. Kein Gewohnheitsdirigent, kein Routinier, doch eine scharfgeprägte Persönlichkeit.

Den — im späteren Alter nur ganz ausnahmsweise zu diesem Amt sich verstehenden — Lehrer Brahms haben uns am besten seine persönlichen Schüler Gustav Jenner und Florence May gezeichnet. Merkwürdigerweise diametral entgegengesetzt. Bei Florence May ist alles durch eine rosige Brille gesehen. Brahms mag sich auch einer Dame gegenüber mächtig zusammengenommen haben. Jedenfalls weiß die englische Brahms-Biographin den Meister als Klavierlehrer nicht genug zu rühmen: seine ausgezeichnete Methode der Auflockerung des Handgelenks, seine Freude zu loben und zu ermutigen, seine Bereitwilligkeit, ihr vorzuspielen, sein Augenmerk auf empfindungs- und ausdrucksvolles Spiel. Ganz er selbst als Lehrer gibt er sich jedenfalls Jenner und andren jungen Leuten gegenüber. Und hier — es muß einmal gesagt werden — steht er vor uns als ein pädagogischer Zuchtmeister strengster und herbster Art, dem Korrektheit, solides und am besten „unter den alten Kantoren auf den Dörfern“ zu erlernendes kontrapunktisches Können in einseitiger Weise alles, Geist, Phantasie und Herz in einer Schülerkomposition eigentlich so gut wie nichts bedeuteten. Einige Jahre strenger kontrapunktischer Studien für den Anfang erschienen ihm unbedingt nötig als eine „Brille, durch die man die Welt eine gute Zeit lang sehen müsse“. Ein zweiter Grundsatz bei ihm hieß: „Man muß die jungen Leute nicht verwöhnen“. Daraus ergab sich der dritte: nie den Schüler mit lobenden Worten aufzumuntern, über verhältnismäßig gelungene Arbeiten und Stellen mit Schweigen hinwegzugehen. Verträgt er das nicht, so ist das, was in ihm steckt, nur wert, daß es zugrunde geht. Für den Anfang erschien ihm die Übung im kurzen Strophenlied und der Variation am geeignetsten; später kam die Sonatenform daran.

Der Komponist Brahms hat schon bei Lebzeiten den Pianisten, Dirigenten und Lehrer Brahms in eine weit entfernte Reihe geschoben. Mit seiner Betrachtung treten wir in den zweiten, den Hauptteil dieses Buches ein.

BRAHMS' SCHAFFEN

DER ERSTE ÜBERBLICK

Was hat Brahms geschaffen? Wollen wir später das Einzelne im Ganzen richtig erkennen, so müssen wir das Ganze in Einzelnes, in einzelne sachlich begründete Perioden seines Schaffens zerlegen. Selbst auf die Gefahr hin, daß wir von einer starken und fortschreitenden inneren Entwicklung bei Brahms im Sinne unserer Klassiker nicht reden können. Im Gegenteil: bei allen Wandlungen und Verschiedenheiten des rein Musikalischen, der rein musikalischen Anlage und Arbeit innerhalb der einzelnen Perioden steht der vielleicht am meisten typische Charakterzug Brahmsens, die verhältnismäßige Begrenzung seiner menschlichen Art, ihre Gleichartigkeit in rein seelischer Beziehung, von Anfang an bis zu Ende ein für allemal fest. So werden wir uns die Schnitte und Verklammerungen von einer Periode zur anderen in dieser Beziehung gar nicht unmerkbar und elastisch genug vorstellen können.

In diesem Sinne teilen wir Brahms' Gesamtschaffen in vier Perioden. Die erste umfaßt die Jugendwerke und reicht etwa bis 1856, bis zu den Klavierballaden, op. 10. Sie ist der unmittelbare, romantisch-dichterische Ausdruck und Beleg von Schumanns „Neuen Bahnen" und nennt als Ursprungsorte ihrer Schöpfungen: Hamburg, Hannover, Düsseldorf. Die zweite Periode reicht etwa bis 1867, über die Detmolder, zweite Hamburger, erste Wiener und erste Schweizer Zeit bis zu den letzten, vor dem „Deutschen Requiem" geschriebenen Werken. Die dritte, von der Schweiz aus endgültig in Wien sich verankernde Periode zählt von 1868 bis etwa 1884, vom „Deutschen Requiem" bis zur dritten Symphonie in F-dur. Die vierte und letzte von da an bis zum Tode des Meisters, 1897, von der dritten Symphonie bis zu den letzten und nachgelassenen Werken, den Vier Ernsten Gesängen und den Choralvorspielen für Orgel.

Die erste Periode ist vorwiegend klaviermusikalisch, die zweite in der Hauptsache kammermusikalisch gerichtet; die dritte ist vor allem die der großen Chor- und Orchesterwerke; die vierte wird gleich der zweiten wieder überwiegend durch die Kammermusik bestimmt.

Nun überschauen wir rasch die einzelnen Perioden. Die erste

überwiegend klaviermusikalische der ersten zehn Jugendwerke nennt als Hauptwerke die drei Klaviersonaten op. 1 in C-dur, op. 2 in fis-moll, op. 5 in f-moll, das Klavierscherzo op. 4 in es-moll, das Klaviertrio in H-dur op. 8 (erste Fassung), die gleich der Sonate op. 2 Clara Schumann zugeeigneten Variationen für Klavier über ein Thema aus Robert Schumanns „Bunten Blättern" op. 9 in fis-moll und die vier Balladen für Klavier op. 10. Dazu je sechs Gesänge für Sopran oder Tenor op. 3 (mit dem bekannten „Liebestreu"), op. 6 und op. 7 (u. a. „Treue Liebe", „Heimkehr"), die 1858 ohne Autornamen und Opuszahl erschienenen und den Kindern Robert und Clara Schumanns zugeeigneten Volkskinderlieder (u. a. „Sandmännchen") und die Schumann nachkomponierte Eichendorffsche „Mondnacht" in den „Albumblättern". Die musikalische Grundlage der Instrumentalwerke dieser, nur ganz zum Teil das Jugendliche in Gestalt eines wild-genialischen „Sturmes und Dranges" fassenden Periode bilden: Beethoven, namentlich der letzte, Schumann, das deutsche Volkslied; die seelische bietet die nordische, im besonderen dem Düster-Phantastischen, Gespenstischen, Dämonischen, Unheimlichen und Schauerlichen (Edward-Ballade, es-moll-Scherzo für Klavier!) zuneigende Heimat im weitesten, geographisch bis nach Schottland ausgedehnten Sinne. Kann und will man von Hebbelschen Zügen in Brahms' Musik reden — und sie sind in gleich dithmarsischer, durch die westholsteinische Abkunft des Brahmsschen Geschlechts zwanglos erklärter Form zweifellos vorhanden! —: in diesen Jugendwerken wird man sie gelegentlich und am reinsten in phantastischer und romantischer Eigenprägung finden. Und diese jugendliche Phantastik und Romantik bestimmt auch den Stil dieser Jugendwerke: er stellt bereits Hebbel Theodor Storm und Claus Groth, dem Düsteren und Harten das Helle und Weichelegische, dem Kraftgenialischen und Wildtrotzigen das Schwärmerische und Zarte unmittelbar gegenüber; er kämpf noch gewaltig mit einer Überfülle von meist balladischen Stoffen, Bildern und Gesichten; er arbeitet demgemäß mit schärfsten Gegensätzen innerhalb der einzelnen Themen, Sätze und Liederhefte im Rahmen einer mit stärkstem Bewußtsein einheitlich in jedem Satz der großen zyklischen Werke festgehaltenen Grundstimmung. Die oft blitzschnelle Charakterabwandlung der Themen ist Beethovenisch; Beethovenisch die schon damals ganz unzeitge-

mäße breite Pflege der Klaviersonate, Beethovenisch endlich die allgemeine formelle und geistige Grundlage dieser Jugendwerke. Sie sind fast ausschließlich unter Hamburgs melancholischem und regenschwerem nordischen Himmel mit den düster-phantastischen Wolkenbildungen der Nordsee, dem oft so erstaunlich schnellen Wechsel zwischen Hell und Dunkel, Sonne und Regensturm, den oft ebenso plötzlich auftretenden silbernen Nebeln, dem wunderbaren Reichtum an gedämpften, doch fein und bunt opalisierenden Farben geboren. Daran sich zu erinnern ist nicht unwichtig, wollen wir nicht nur über den Charakter und Stil, sondern auch über die Farbe dieser zehn Jugendwerke ins klare kommen. Sollen wir die Krone höchsten Eigenwertes einzelnen Werken dieser ersten Periode reichen, so würde sie wohl der dritten Klaviersonate op. 5 (f-moll), den Schumann-Variationen op. 9 und den Balladen op. 10 zufallen.

Die zweite, vorwiegend kammermusikalisch gerichtete Periode ist ungewöhnlich an Hauptwerken aller Arten und Formen. Die Kammermusik begrüßt den jungen Meister der beiden Klavierquartette (g-moll op. 25, A-dur op. 26), der beiden Streichsextette (B-dur op. 18, G-dur op. 36), des Klavierquintetts in f-moll op. 34, des Trios für Klavier, Violine und Waldhorn in Es-dur op. 40, der ersten Cellosonate in e-moll op. 38. Die Klaviermusik wendet sich von der Form der Sonate auffallend stark zu der der Variation (vierhändige über Schumanns letztes Thema op. 23, zweihändige über ein eigenes Thema und über ein ungarisches Lied op. 21, die großen, allbekannten über ein Thema aus Händels Leçons in B-dur op. 24, die sog. Studien in Form von Variationen über ein Thema von Paganini op. 35). Den Studien der Paganini-Variationen treten die Studien für Klavier (ohne Opuszahl) zur Seite. Die ersten beiden Hefte bringen eine Studie nach Chopins f-moll-Etüde (die Melodie in Sexten) und das Finale von C. M. v. Webers C-dur-Sonate als Perpetuum mobile mit ausgiebigster Heranziehung der linken Hand, die beiden letzten, zehn Jahre später erschienenen ein Presto von S. Bach in doppelter Bearbeitung, die Bachsche Chaconne (d-moll) für die linke Hand allein und Glucks A-dur-Gavotte zum Konzertvortrag — ein durch Clara Schumann schnell der Welt wieder zugeführtes reizendes Stück alter Ballettmusik. Die vierhändige Klaviermusik verzeichnet gleich zwei Haupttreffer: die beiden ersten Hefte der

Ungarischen Tänze (ohne Opuszahl) — die beiden letzten Hefte erschienen elf Jahre später — und die Wiener Walzer op. 39. Die mit genialem Einfühlungsvermögen in Art und Kunst eines fremden Volkes gesetzten Ungarischen Tänze sind die erste Station auf dem steinigen Wege von Brahms' Volkstümlichkeit. Das Hauptstück des Brahmsschen Liedes dieser Periode vor dem „Deutschen Requiem" bilden die 15 Romanzen aus Tiecks „Magelone" op. 33. Dazu treten noch einige Hefte mit einstimmigen Gesängen, die schon zum Schönsten in Brahms' Liederschaffen gehören: op. 14 (u. a. „Ein Sonett"), 19 (u. a. „Scheiden und Meiden", „In der Ferne", „Der Schmied", „An eine Äolsharfe"), op. 32 (u. a. „Wie bist du, meine Königin") und op. 43 („Von ewiger Liebe", „Die Mainacht", „Das Lied vom Herrn von Falkenstein"). In die Requiemzeit fallen die Liederhefte op. 46 (u. a. „An die Nachtigall", „Magyarisch", „Die Schale der Vergessenheit", „Die Kränze"), 47 (u. a. „O liebliche Wangen", „Botschaft", „Sonntag"), 48 (u. a. „Herbstgefühl"), 49 (u. a. „Wiegenlied", „An ein Veilchen", „Abenddämmerung"). Als neue Gebiete erobert Brahms in dieser Periode die Orchester- und Chorkomposition hinzu. Jene ist mit den ersten orchestralen Übungs- und Studienwerken der beiden Serenaden für Orchester in D-dur op. 11 und in A-dur op. 16, diese mit einer ganzen Reihe zumeist in Detmold geschriebener Arbeiten bedacht, die zum großen Teile gleichfalls als Studien in älteren Stilen und Formen zu bewerten sind: das Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitung op. 12, der Begräbnisgesang für Chor und Blasinstrumente op. 13, die Marienlieder für gemischten Chor op. 22, die Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe op. 17, der 13. Psalm („Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen") für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Klavierbegleitung op. 27, die beiden Motetten op. 29 „Es ist das Heil uns kommen her" und „Schaffe in mir, Gott, ein rein' Herz" für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella, Flemmings geistliches Lied „Laß dich nur nichts nicht dauren" für vierstimmigen Chor mit Orgel- oder Klavierbegleitung op. 30, drei lateinische geistliche Chöre für Frauenstimmen a cappella op. 37, fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor op. 41, drei Gesänge für sechsstimmigen Chor a cappella op. 42, zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor a cappella oder

mit Klavierbegleitung (ad libitum) op. 44. Brahms' erste und treueste Liebe zum deutschen Volkslied zeitigt in dieser Periode die zweite köstliche Frucht: die seiner Wiener Singakademie gewidmeten, altmeisterlich für gemischten Chor gesetzten und ohne Opuszahl veröffentlichten Deutschen Volkslieder (u. a. „In stiller Nacht", „Ich fahr dahin", „Schnitter Tod"). Dazu noch etwas an Gesangskompositionen für eine oder mehrere Einzelstimmen die Duette op. 20, 28 und die drei Gesangsquartette mit Klavier op. 31 (u. a. „Wechsellied zum Tanze"). Die von Brahms nur ganz spärlich bebaute Orgelkomposition bucht in dieser Periode einzig die 1864 als Beilage in der „Allgemeinen Musik-Zeitung" veröffentlichte as-moll-Fuge.

Die musikalische Grundlage und Entwicklung der Werke dieser zweiten Periode läßt Beethoven vor den älteren Wiener Klassikern Haydn und Mozart als Meistern der idyllischen instrumentalen Serenade stärker zurücktreten. Zu den Wiener Klassikern treten nun die sog. Altklassiker, die Meister des reinen kontrapunktischen a cappella-Chorstils im 16. und 17. Jahrhundert, die großen alten Deutschen, Römer und Venezianer. Die alte Liebe zum deutschen Volkslied wird neu und kräftig gestärkt. Die seelische Grundlage verschiebt sich vom Wild-Dämonischen des in seinem Entwurf noch in die erste Periode hineinreichenden und an Beethovens neunte Symphonie, an Bachs d-moll-Klavierkonzert anknüpfenden ersten Klavierkonzerts op. 15 (d-moll) einerseits zur elegisch, ja melancholisch gedämpften Idylle der beiden Orchesterserenaden, andererseits zur immer reiferen und immer mehr die phantastisch schweifende und schwärmende Romantik der Jugendwerke mit der formell strengeren und gedrungeren Klassik vertauschenden Männlichkeit dieser ersten großen Gruppe von Brahms' Kammermusikwerken. Die Brahmssche Individualität ist mit dieser zweiten Periode fertig ausgebildet. Alles, was wir mit dem Namen Brahms in seiner Musik verbinden: der lange Beethovensche Atem seiner herrlich weit und breit gespannten Melodien, die gern aus einem kurzen Motiv, ja aus nur wenigen Tönen die ersten Sätze seiner Instrumentalwerke großer Form entwickelnde scharfsinnige und mit unnachahmlicher natürlicher Logik durchgeführte musikalische Gedankenarbeit, die edle Resignation und das eigentümlich gedämpfte „Moll-Dur" seiner Natur, seine teilweise reizvoll archaisierende, an alten Meistern neu

gekräftigte eigene Harmonik, seine abermals Beethovenisch mannigfaltige und charaktervolle Rhythmik, der seelische, poetische und geistige schwere Tiefgang seiner Empfindung — all das ist in den Werken dieser zweiten Periode schon in vollem Umfange da oder zum mindesten aufs deutlichste vorgebildet.

Die dritte, nach außen hin entscheidendste und wichtigste Periode in Brahms' Schaffen ist die der großen Chor- und Orchesterwerke. Jetzt erst erfüllt sich Schumanns prophetisches Wort: „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor". Zum Meister des „Deutschen Requiems" tritt der Meister der Symphonie. Um das „Deutsche Requiem", das, wie wir aus Brahms' Lebensgeschichte sahen, die Größe und Bedeutung seines Namens im Musikleben endgültig bestätigte, und das mit seinem Namen auch für kommende Geschlechter am ersten und am unzertrennlichsten als ein bereits im Tempel der Klassik aufgestelltes Hauptwerk der Chorkomposition im 19. Jahrhundert großen Stils verknüpft sein wird, gruppieren sich die übrigen großen Chorwerke mit Orchester dieser Periode. In der verhältnismäßig engsten inneren Verwandtschaft als große, tragisch und resigniert gerichtete, dichterisch antikisierende Klagen um die Vergänglichkeit des Menschenloses stehen zu ihm das „Schicksalslied" Hölderlins op. 54 für vierstimmigen, der „Gesang der Parzen" op. 89 aus Goethes „Iphigenie" und die Totenklage um Anselm Feuerbach der Schillerschen „Nänie" op. 82 für vierstimmigen Chor und Orchester (mit Harfe ad libitum); daneben die großartige händelisierende Fest- und Gelegenheitsmusik des „Triumphliedes" op. 55 für achtstimmigen Chor mit Orchester (und Orgel ad libitum), und die beiden Männerchorwerke mit Orchester, die „Rhapsodie" aus Goethes „Harzreise im Winter" op. 53 für eine Altstimme, Männerchor und Orchester und der „Rinaldo" op. 50 (Goethe), eine Kantate für Tenorsolo, Männerchor und Orchester.

Der Weg zur Symphonie wird langsam und systematisch zurückgelegt. Den beiden Studienwerken der Orchesterserenaden folgen nach vierzehnjähriger Pause als unmittelbares „Vorspiel" zur Symphonie die Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56,

für Orchester, und dann, nach abermals dreijähriger Pause, die erste Symphonie op. 68 (c-moll), die wieder vier Jahre später von der zweiten op. 73 (D-dur) und dritten op. 90 (F-dur) gefolgt wird. Neu wie die Brahmssche Symphonie ist in dieser Periode das Doppelpaar der Brahmsschen Ouvertüren: die Akademische op. 80 und die Tragische op. 81, sowie das Doppelpaar der Konzerte (zweites Klavierkonzert op. 83 in B-dur, Violinkonzert op. 77 in D-dur). Als neue Eroberung im Lande der Kammermusik haben die drei Streichquartette aus den siebziger Jahren (op. 51 in c-moll und a-moll, op. 67 in B-dur), die erste der drei Violinsonaten (op. 78 in G-dur) und das erste Streichquintett op. 88 (F-dur) aus dem Anfang der achtziger Jahre zu gelten. Dem ersten Jugendklaviertrio op. 8 (H-dur) steht das zweite Klaviertrio aus dem Anfang der achtziger Jahre op. 87 (C-dur), den beiden ersten Klavierquartetten das dritte op. 60 (c-moll) aus der Mitte der siebziger Jahre zur Seite. Die Klaviermusik tritt in dieser dritten Periode stark in den Hintergrund. Die Fortsetzung der vierhändigen Ungarischen Tänze im dritten und vierten Heft vom Jahre 1880 schlägt wieder als volkstümlicher Haupttreffer ein. Kaum weniger die vierhändigen hinreißenden Liebeslieder-Walzer op. 52 mit Sologesangsquartett ad libitum, denen acht Jahre später als op. 65 Neue Liebeslieder-Walzer in gleicher Besetzung folgen. Damit ist der kostbare Ring vierhändiger bearbeiteter und originaler Brahmsscher Klaviermusik geschlossen: Walzer — Ungarische Tänze — Liebeslieder-Walzer — Neue Liebeslieder-Walzer. Die Originalkomposition für Klavier zu zwei Händen verzeichnet nur ein, allerdings um so gewichtigeres Hauptwerk größerer Form, die beiden Rhapsodien op 79 (h-moll und g-moll) und ein die spätere Reihe der Brahmsschen Lyrischen Stücke für Klavier eröffnendes Nebenwerk, die zwei Hefte mit Klavierstücken op. 76. Auch im Lied läßt sich diese dritte Periode in Brahms' Schaffen die große Vokalperiode nennen. Die reiche Liederproduktion der zweiten Periode erscheint in der dritten noch sehr erheblich gesteigert. Wir nennen von Sammlungen mit einstimmigen Gesängen die Hefte op. 57 (Der Daumer-Liederkreis), 58 (u. a. „Serenade", „Schwermut"), 59 (u. a. „Auf dem See", „Regenlied", „Nachklang"), 63 (u. a. Heimweh-Lieder, „An die Tauben"), 69 (u. a. „Des Liebsten Schwur", „Tambourliedchen"), 70 (u. a. „Abendregen", „Lerchengesang"), 71 (u. a. „Minnelied",

72 (u. a. „Alte Liebe"), aus den siebziger, und die Hefte op. 84 (u. a. „Vergebliches Ständchen"), 85 (u. a. „In Waldeinsamkeit", „Sommerabend", „Mondenschein"), 86 (u. a. „Feldeinsamkeit", „Therese"), 94 (für eine tiefe Stimme, u. a. „Sapphische Ode"), 95, 96 (u. a. „Wir wandelten", „Der Tod, das ist die kühle Nacht"), 97 (u. a. „Nachtigall", „Dort in den Weiden") aus den achtziger Jahren. Dazu die Duette op. 61, 66, 75 (Balladen und Romanzen) aus den siebziger Jahren und die Gesangsquartette op. 64 aus den siebziger und op. 92 aus den achtziger Jahren.

Musikalisch liegt das Neue der Werke dieser dritten Periode weniger in dem grundsätzlichen Charakter und Inhalt, als in der Form. Wir sehen in ihnen nicht nur den langsam, aber stetig gereiften Meister der ganz großen, gleich streng und folgerichtig, wie frei und fortschrittlich gehandhabten symphonischen und chorischen Form, sondern auch den Meister einer immer bewußter damit schaltenden, ihm ganz einzig und allein eigenen vollendeten musikalisch-satztechnischen Arbeit, die im wesentlichen mehr auf außerordentlichste formelle, als auf seelische Konzentration gegründet ist.

Die vierte und letzte Periode, etwa von der dritten Symphonie bis zum Tode des Meisters, ist viel weniger neuen Eroberungen in Gattung und Form, als dem Ausbau der in den drei voraufgehenden Perioden gepflegten Gattungen und Formen bei immer größerer satztechnischer Verfeinerung und formeller Konzentration geweiht. Die Brahmssche Symphonie wird durch die vierte op. 98 (e-moll) Mitte der achtziger Jahre zum Abschluß gebracht. Die Chorkomposition größeren Stils nähert sich wieder der zweiten Periode in der Bevorzugung der a-cappella-Besetzung und in der altmeisterlich archaisierenden Harmonik: die achtstimmigen Fest- und Gedenksprüche op. 109 — Brahms' Dank für den Hambürger Ehrenbürgerbrief — und die drei Motetten für vier- und achtstimmigen Chor op. 110, beide Werke aus dem Jahre 1890. Auch die außerordentlich breite Pflege der Kammermusik stellt die vierte Periode der zweiten einigermaßen parallel. Als ein Neues kommt hier die durch Brahms' Freundschaft mit dem Meister der Klarinette in der Meininger Hofkapelle, Richard Mühlfeld, mächtig geförderte Verwendung dieses edlen und weichen Holzblasinstruments hinzu: Klarinettenquintett op. 115, zwei

Klarinettensonaten op. 120 (f-moll und C-dur), Klaviertrio mit Klarinette op. 114 (a-moll), sämtlich aus Anfang oder Mitte der neunziger Jahre. Neben das Klarinettenquintett stellt sich das zweite Streichquintett op. 111 in G-dur. Die erste Violinsonate wird durch die zweite op. 100 in A-dur, die sogenannte „Thuner", und die dritte, Bülow gewidmete, op. 108 in d-moll, die erste Cellosonate in e-moll durch die zweite in F-dur op. 99 gefolgt. Die Klaviermusik der letzten Periode nimmt die Anregungen auf, die op. 76 dem Meister gegeben hatte, und bebaut neu und intensiv die kleineren Formen des Lyrischen Stückes in den, Brahms größtenteils ganz und gar eigentümlichen Formen der Intermezzi, Fantasien, Capriccios, Romanzen, Balladen und Rhapsodien des op. 116—119. Ins klaviermethodisch-technische Fach gehören die an die Studien der Jahre 1869 und 1879 anknüpfenden 51 Übungen für Klavier (ohne Opuszahl) aus dem Jahre 1893. Das einstimmige Lied der vierten Periode ist gegenüber den vorangehenden Perioden an Zahl ziemlich gering, an Gehalt ganz hervorragend vertreten. Die wenigen Liederhefte der letzten Periode op. 105 (u. a. „Immer leiser wird mein Schlummer", „Wie Melodien zieht es", „Auf dem Kirchhofe", „Verrat"), 106 (u. a. „Ständchen", „Auf dem See"), 107 (u. a. „Salamander", „Mädchenlied") enthalten einige der unvergänglichsten und meistgesungenen Brahmsschen Liederperlen. Sie alle aber werden noch an eigentümlichem Wert von zwei Sammlungen übertroffen. Die eine schrieb sich der Meister des „Deutschen Requiems" unter dem erschütternden Eindruck von Clara Schumanns letzter todbringender Krankheit als heiliges Totenopfer für sie zur eigenen Vorbereitung auf das Jenseits und widmete sie Max Klinger: Vier ernste Gesänge für eine Baßstimme nach Worten der Heiligen Schrift op. 121. Mit der anderen krönte der Meister der für vierstimmigen Chor gesetzten Deutschen Volkslieder und der frühen Volkskinderlieder sein köstliches Gebäude musikalischer Volkskunst: mit den, im ganzen in sieben Heften im Jahre 1894 ohne Opuszahl erschinenen Deutschen Volksliedern für eine Singstimme — das letzte Heft für Vorsänger und kleinen Chor — mit Klavier. Wir dürfen heute sagen: der Brahms des „Deutschen Requiems", der deutschen Volkslieder, der Ungarischen Tänze, der Zigeunerlieder und vielleicht noch der Liebeslieder-Walzer ist der volkstümliche Brahms. Damit nannten wir die

gleich geliebte und bekannte Schwester der Liebeslieder-Walzer in Form des Gesangsquartetts mit Klavierbegleitung aus der letzten Periode: die Zigeunerlieder op. 103 und 112 (Nr. 3—6). Erwähnen wir noch die elf Choralvorspiele für Orgel aus dem Nachlaß als überraschende wundervolle Bereicherung der ganz wenigen Brahmsschen Orgelkompositionen — der as-moll-Fuge von 1864 und eines Choralvorspiels mit Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid" von 1881 —, so haben wir den Ring der Brahmsschen Werke der vierten und letzten Periode, und damit des Brahmsschen Schaffens überhaupt, geschlossen.

Der „letzte" oder „späte" Brahms dieser vierten Periode ist menschlich wie musikalisch die bis zum äußersten verfeinerte Erfüllung und Vollendung des Meisters der dritten. Das an sich schon schwer verinnerlichte Menschentum des männlichen, heroisch-tatenfreudigen Kämpfers der dritten Symphonie vertieft sich im reifen Alter immer mehr zu immer noch männlichen, doch unendlich schwermutsvoll einer wachsenden Vereinsamung sich vergeblich erwehrenden Resignation. Brahms ist den irdischen und himmlischen Weg jedes tief und innerlich angelegten Menschen und Künstlers völlig bis zu Ende gegangen. Einmal den irdischen von der bewußten und darum nicht recht überzeugenden Tragik, vom bewußten Beethovenschen Pathos der ersten Symphonie zur ungleich innerlicher gegründeten, unbewußten und verklärten männlichen Resignation als dem Endergebnis eines tiefinnerlichen Menschenlebens in der vierten Symphonie. Dann den himmlischen von dem ernst, doch mild und musikalisch wie dichterisch gleich trostvoll für die Hinterbliebenen bekannten Glaubens an die Seligkeit, den Frieden des Jenseits im „Deutschen Requiem" zum ebenso fest, doch in der Form des modernen Weltschmerzes, des Schopenhauerschen Pessimismus ungleich schwerer und ernster geäußerten Glauben des alternden Mannes in dem erschütternden Schwanengesang seiner „vier ernsten Gesänge".

DIE INSTRUMENTALMUSIK

Die Klaviermusik

Johannes Brahms begann seine schöpferische Laufbahn als Klavierkomponist, und er hat seine Liebe zum Klavier bis in die letzten Lebensjahre hinein betätigt. Sein erstes Klavierheft, die C-dur-Sonate op. 1 erschien im Jahre 1853, sein letztes, die Klavierstücke op. 119, im Jahre 1893. Dazwischen liegt eine lange Reihe von Klavierwerken, die wir des vorläufigen raschen Überblicks halber zuerst einmal nach Gattungen teilen wollen. Da haben wir an Sonaten die drei großen Jugendwerke op. 1 (C-dur), 2 (fis-moll), 5 (f-moll). An Variationen die zweihändigen Variationen über ein Thema aus den „Bunten Blättern" von Robert Schumann op. 9, in fis-moll, die vierhändigen Variationen über ein Thema desselben Meisters, seinen „Letzten Gedanken", op. 23 in Es-dur, das Zwillingspaar der Variationen über ein eigenes Thema und über ein ungarisches Lied op. 21 in D-dur, die großen Variationen und Fuge über ein Thema aus den Leçons von Händel op. 24 in B-dur, das Studienwerk der Variationen über ein Thema von Paganini in a-moll op. 35. Die Klavierwerke der ersten Periode, des jungen Brahms runden von größeren Schöpfungen das es-moll-Scherzo op. 4 und die vier Balladen op. 10 aus der Jugendperiode. Wir schließen ihnen als abgeschlossene große Einzelstücke gleich die späteren beiden Rhapsodien op. 79 in h-moll und g-moll aus der mittleren Zeit an. Der mittlere Brahms des op. 76 (Capriccios, Intermezzi), viel mehr aber noch der späte Brahms der neunziger Jahre schenkt uns an zweihändiger Klaviermusik dann noch die Sammlungen mit lyrischen Stücken op. 116 (Fantasien), op. 117 (Drei Intermezzi), op. 118 und 119 (Klavierstücke: Intermezzi, Balladen, Romanzen, Rhapsodien). Die vierhändige Brahmssche Klaviermusik spendet außer den oben schon erwähnten Schumann-Variationen op. 23 Haus-, Gesellschafts- und Unterhaltungsmusik in edelster Schale: Walzer op. 39, Liebeslieder-Walzer mit Gesang ad libitum op. 52, und ihre Fortsetzung, die Neuen Liebeslieder-Walzer mit Gesang op. 65, endlich die vier Hefte mit Ungarischen Tänzen. Eine Nebengruppe der Brahmsschen Klaviermusik endlich bilden die Studienwerke. Da-

hin gehören neben den gleichfalls bereits oben erwähnten zwei Heften der Paganinivariationen op. 35 die Studien für das Pianoforte in Form von fünf Bearbeitungen: Etüde (f-moll) nach Chopin, Rondo (C-dur) nach Weber, Presto nach J. S. Bach in zwei Bearbeitungen, Bachs d-moll-Chaconne für die linke Hand allein, und daneben — wie alle diese Werke ohne Opuszahl — die Clara Schumann zugeeignete Übertragung einer A-dur-Gavotte von Gluck. Endlich die im letzten Jahrzehnt erschienenen 51 Übungen für das Pianoforte und zwei Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzert in G-dur. Die letzte konzertante Gruppe innerhalb der Brahmsschen Klaviermusik bilden endlich die beiden, in unserem Kapitel über die Konzerte eingehend gewürdigten Klavierkonzerte in d-moll op. 15 und B-dur op. 83. Die technische Schwierigkeit wächst von den Sammlungen mit lyrischen Stücken über die Balladen, Rhapsodien, Variationen und Sonaten stufenweise zu den Konzerten hinauf.

Technik, Klaviersatz und Klavierstil sind unlösbar miteinander verkettet. Wie der Klaviersatz eines Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin oder Liszt, trägt auch der Brahmssche von Anfang an sehr scharf ausgeprägte, persönliche Züge. Man kann nicht sagen, daß er sich bei unseren Pianisten besonderer Beliebtheit erfreut. Erst der wachsende Ruhm des Namens Brahms hat sie vielmehr geradezu gezwungen, trotz ihrer Abneigung gegen ihren Satz und Stil die Brahmssche Klaviermusik sich zu erobern. Man hat mit den ursprünglich keineswegs schmeichelhaft gemeinten Bezeichnungen knorrig, spröde, herbe, weitgriffig-unbequem, undankbar im Verhältnis zur Schwierigkeit einige wesentliche Eigentümlichkeiten des, wie bei Schumann und Chopin, gleich im ersten Werk bereits fast völlig vorgebildeten Brahmsschen Klaviersatzes richtig gekennzeichnet. Brahms will auch im Klaviersatz erkämpft sein. Er verschmäht prinzipiell alle bekannten und abgenutzten Effekte virtuoser Brillanz und äußeren Klingklangs. Brahms' Klaviersatz kennt keine Zugeständnisse an den Geschmack der großen Menge, an virtuose Sonderwünsche der „Dankbarkeit", an sinnlichen Wohlklang um des Wohlklanges und nicht um des Ausdrucks einer geistigen Idee willen. Nirgends kann sich die Bravour um ihrer selbst willen breit machen. Alles bis in die scheinbar nebensächlichste Figuration hinein erscheint in ein dichtes und feines Gewebe der

motivischen Entwicklung als deren unmittelbares Ergebnis eingearbeitet. Und trotz des vornehmen Verzichts auf alle virtuose Mache, allen Ohrenkitzel, alle weiche, sinnliche Klangschwelgerei, welche Fülle ganz neuer und eigener klanglicher Wirkungen!

Freilich, aus dem Technischen heraus wird man sie nirgends geboren finden. Die technische Bravour hat keinerlei Gelegenheit, sich als solche in ihrem strahlenden Glanz zu zeigen und wird um ihrer selbst willen sogar in den Klavierkonzerten niemals herangezogen. Die technischen und klanglichen Phänomene der Brahmsschen Klaviermusik sind nur der Ausdruck der geistigen und dichterischen Ideen einer starken und eigenwilligen Persönlichkeit. Es zeugt für die harmonische Einheit von Persönlichkeit, Ausdruck und Stil bei Brahms, daß wir auch bei seinem Klaviersatz nicht nach technischen Problemen suchen, sondern selbst die kompliziertesten technischen Bildungen in den Dienst der geistigen Idee, der musikalischen Charakterzeichnung zu stellen gewohnt sind. So ist es ganz unmöglich, auch nur ein einziges Brahmssches Klavierstück sich virtuos bearbeitet, mit blendendem Skalen- und Arpeggienschmuck mit oder ohne festeren melodischen Kern, mit Massenakkorden und donnernden Akkorden verbrämt zu denken: so eng sind Persönlichkeit, geistige Idee und der wohl widerhaarige, doch urpersönliche Klavierstil miteinander verwachsen. „Der Dichter spricht“ — der Virtuose hat bei Brahms zu schweigen oder, wie die Paganini-Variationen lehren, an ausgesprochenen Studienwerken von ihm zu lernen, daß der Dichter sogar in allerschwierigsten klavieristischen Aufgaben durch alle Erdenschwere des Technischen frei und ungehindert zu uns sprechen kann.

Andrerseits weist kaum ein andrer Klavierstil auch äußerlich solch scharfgeprägte Eigenheiten auf, wie der Brahmssche. Die Terzen-, Sexten- und Oktavengänge, ihre orchestralen Verdoppelungen, die Vorliebe für weite Lagen und für eine sonore dunkle Tiefe, die eigenwillige und gern in Unterteilungen filigranartig sich auflösende Rhythmik mit ihrer Neigung zu Synkopen- und Triolenbildungen aller Art, die herbe, stolze Kraft Beethovenscher Akkordschläge liegen offen da. Weniger leicht zugänglich erscheint die „Gotik“ auch des Brahmsschen Klaviersatzes, die durchbrochene und streng motivisch-thematisch geübte Arbeit, die

besonders der letzte Beethoven bereits in allem, am deutlichsten in den Bagatellen, vorgebildet hat. Brahms hat sie vertieft und um neue Stilelemente bereichert durch sein liebevolles Studium der Alten, namentlich der Niederländer des 16. Jahrhunderts. Das altertümelnde, das archaisierende Element Brahmsscher Kunst und die einzig schöne und harmonische Verschmelzung mit seiner durchaus modern fühlenden Persönlichkeit senkt seine Wurzeln und Fasern bis in den Klaviersatz hinab: daher nicht nur die kontrapunktische Meisterschaft, sondern auch die ganz neuen, oft elementaren und zauberhaften Klänge und klanglichen Wirkungen, die aus einer Übertragung von Eigentümlichkeiten des alten polyphonen Vokalstils auf den „gotischen" Instrumentalstil seines Klaviersatzes entspringen.

Wie bei allen großen schaffenden Künstlern zeigt Brahms' Klavierstil deutlich seine Herkunft aus einer Phantasie, die sich gern von der Improvisation am Instrument anregen ließ. Wir gewahren dasselbe bei allen großen Klavierkomponisten. Brahms' Passagen-, Arabesken- und Arpeggienwerk — ich denke da etwa an den phantastischen Schluß der fis-moll-Sonate — ist der unmittelbare Niederschlag einer genialen Improvisationsgabe, die von scharfgefaßten geistigen Ideen und Phantasievorstellungen ausgeht, und daher vom Spieler eine ganz ungewöhnliche geistige Elastizität und technische Kühnheit und Treffsicherheit in mächtigen Sprüngen, Doppelgriffen, Doppelgriffskalen und Überschlagen der Hände verlangt.

Diese geistigen Ideen und Phantasievorstellungen wird man nur dann richtig verstehen, wenn man das Gesichtsfeld weit über das Technische und Artistische hinaus einstellt und über den Klavierkomponisten Brahms zum Menschen dringt. Eine solche knappe „Seelenanalyse" wird als Präludium zum ersten Kapitel des dem Schaffen des Meisters gewidmeten Teiles besonders erwünscht, ja notwendig sein. Brahms ist auch als Klavierkomponist trotz seiner zweiten Heimat Wien der Norddeutsche, und zwar die nordische Doppelnatur des halb phantastisch-dämonischen, halb romantisch-idyllischen Phantasievorstellungen zugeneigten versonnenen Holsten und des robusten, materialistischen und zurückhaltenden Hamburgers geblieben. Auch seine Klaviermusik ist im ganzen mehr Theodor Stormschen, als Hebbelschen Geistes voll. In den Sonaten, im ersten Klavierkonzert, in den Balladen, Rhapsodien und Capriccios, spricht

oft Hebbel; in den Intermezzis, Romanzen und Fantasien aber Storm, und dieser Brahms scheint vielleicht letzten Endes nicht nur uns der echteste und bodenständigste zu sein. Hier ist Brahms das, was den echten Holsteiner in der Kunst kennzeichnet: Epiker, Balladendichter, Rhapsode, Idylliker, Elegiker und Träumer in Stimmungen edler Resignation und verschleierter Melancholie. Man lächelt heute unter den unangenehmen Nachwirkungen der engen, sentimentalen und kleinbürgerlichen niederdeutschen Heimatkunst über die Betonung der niederdeutschen Note bei Brahms. Allein: schließlich macht der Mensch die Kunst, und seine, eben durch Rasse und Herkunft grundsätzlich bedingte Natur kann und darf kein Künstler ungestraft verleugnen.

Was man daher an Charaktereigenschaften in der Brahmsschen Musik fand, weist durch das Mittel der künstlerischen Persönlichkeit wieder auf Land und Leute der Heimat zurück. Man betonte ganz richtig das Vorwiegen der Architektur und Zeichnung vor der Farbe, das Herbe und Spröde, das Rechthaberisch-Eigenwillige, das Unmutige, Ärgerliche oder Mürrische, das Dämonisch-Phantastische und bis zum Erschrecken Harte und Düstere in Brahmsscher Kunst. Man erkannte frühzeitig ihr tief pessimistisches und auch darin so ganz modernes Element. Man fand manches in seinen Scherzi eigensinnig; man machte erstaunt Halt vor einer Sprache dunkler Leidenschaft, übersinnlicher Mystik oder wilder, zyklopischer Kühnheit — vor Gestalten, Bildern und Stimmungen, die der junge Meister schon in seiner ersten Sonate anschlug. Man sprach gar von dem Unfreundlich-Bitteren, „Junggesellenhaften“ seiner Musik, die der Erlösung durch Liebe vergebens geharrt hätte, und bedachte nicht, daß das Thema: Sinnlichkeit und Liebe, daß Daumers dunkelgefärbte und tiefleidenschaftliche Liebeslieder Brahms nie losgelassen haben.

Alles das ist nicht nur norddeutsch, sondern in der scheuen Verschlossenheit, der charaktervollen und durch und durch gesunden Art, mit der es vorgebracht wird, durchaus niederdeutsch. Der Holsteiner, der Hamburger lohnt den oft unsäglich schwer erkämpften Zugang zu seinem Herzen durch unbedingte Zuverlässigkeit und Treue. Denselben Kampf, dieselbe eigne Mitarbeit fordert Brahms, denselben Lohn verheißt auch seine Kunst, seine Klaviermusik. Wien

hat die hellere Sonne und größere Wärme, Ungarn seine heißblütigen Rhythmen in sie hineingebracht, im Charakter ist sie norddeutsch geblieben bis zum letzten Heft. Die drei Sonaten, die Edward-Ballade aus op. 10 konnte der beweglichere, aber weichere und geschmeidigere Mitteldeutsche so wenig schreiben wie der lebhafte, warmherzige, doch weiche und optimistische Oberdeutsche; aber auch mit den letzten Heften mit Fantasien, Intermezzi, Romanzen, Capriccios und Rhapsodien steht es nicht anders. In den traulich schwärmenden oder sinnig-liebenswürdigen Stimmungen, in der Neigung zum naiven Volkston können sie sich unter Umständen berühren, in der herben und stolzen Kraft der Ballade, der Rhapsodie, des Epos schließen sie einander aus, und auch der Elegienton ist bei den einzelnen deutschen Stämmen in der Musik so durchaus verschieden wie der Capricencharakter. Es paßt weiterhin zu dem stolzen Freiheits- und Unabhängigkeitssinn der Niederdeutschen, wenn Brahms der allgemeinen Mode vom ersten Werk an den Fehdehandschuh hinwarf, und, eigensinnig gegen den Strom schwimmend, drei Sonaten zu einer Zeit in die Welt setzte, die an Sonaten längst kein Interesse mehr hatte. Und was für Sonaten! Bei allem Rückblick zu Beethoven, bei aller an Schumann anknüpfenden Phantastik selbständig vom ersten Takt an!

Damit treten wir in das wuchtige Eingangstor zur Brahmsschen Klaviermusik ein. Die drei Brahmsschen Klaviersonaten sind Hauptwerke einer nordischen Romantik in klassischer Form. Das Nordische liegt in ihrem allgemeinen Charakter: er neigt zum Wild-Phantastischen, zur Ballade und Rhapsodie, zum Epos heroischen Charakters, zu Volkssage und Volksmärchen, zur Volksweise. Die Themen dieser Sonaten sind Charakterthemen, ihre Durchführungen Kämpfe mit dem eigenen Innern und mit der Welt. In ihnen ficht Brahms als junger Held, der das Fürchten nicht kennt. Mit der Welt aber, wie mit sich selbst kämpft er gegen ihm von der Natur angeborene Elemente und Charaktereigenschaften, über die er trotz allem innerhalb eines gewissen Kreises denn auch nicht hinwegkommt. Schon in den ersten Klaviersonaten zeigt sich der immerhin verhältnismäßig begrenzten Gefühls- und Empfindungskreis von Brahms. Der junge Brahms ist in ihnen noch nicht mit sich fertig und kann es auch noch gar nicht sein.

In den langsamen Sätzen dieser drei Klaviersonaten schwärmt und träumt der Jüngling als Liebender. In der ersten, seinem liebsten Freunde und Kunstgenossen Joseph Joachim gewidmeten Sonate (op. 1 in C-dur) in Variationen von Schumannscher Zartheit über ein sanftes, an Vorsänger und Chor verteiltes bergisch-niederrheinisches Volks- und Minnelied, dessen Worte unter seinen Noten stehen: „Verstohlen geht der Mond auf, blau, blau Blümelein, durch Silberwölkchen führt sein Lauf; blau, blau Blümelein. Rosen im Tal, Mädel im Saal, o schönste Rosa.“ Die den vier Strophen des Gedichts entsprechenden vier Variationen selbst sind ganz einfache und knappe Spielvariationen. Mit Vorliebe legt der junge Meister das Thema in den Baß, und an allen Enden und Ecken tönen uns bereits heimliche Orchesterklänge — Bläser, Holzbläser, Streicher — entgegen. Ein Teil von ihnen figuriert in Bachisch streng gebundenen Sechszehnteltriolen der Mittelstimmen: das sind die „norddeutschesten“ Variationen. Das h-moll-Thema des Andante con espressione der zweiten Klaviersonate (op. 2 in fis-moll) schmückt kein Dichterwort. Aber es ist in der Art seiner Variationen dem des ersten sehr nahe verwandt, und so ist ihm nach Albert Dietrich denn auch ein andres altdeutsches Minnelied, „Mir ist leide, daß der Winter beide, Wald und auch die Heide, hat gemacht kahl“ (Graf Toggenburg), zugrundegelegt. Dietrich erzählt endlich, daß dem jungen Meister im a-moll-Mittelteil ($^6/_8$) des Finales der ersten Klaviersonate die Worte des Volksliedes „Mein Herz ist im Hochland“ vorgeschwebt hätten. Diese herzliche Liebe zur Volkspoesie, zum Volkslied — wir werden von ihr noch eingehender im Kapitel über das Brahmssche Lied sprechen — ist einer der sinnigsten und schönsten menschlichen und künstlerischen Charakterzüge des jungen Sohnes aus dem Volke, Johannes Brahms. In der dritten Klaviersonate (op. 5 in f-moll) schwärmt der blonde Johannes in der herrlichen, traulich tief und deutsch empfundenen großen Liebesszene ihres f-moll-Andante, dem Sternaus Verse überschrieben sind: „Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint, da sind zwei Herzen in Liebe vereint und halten sich selig umfangen.“ Die dritte Brahmssche Klaviersonate dankt es wohl nicht zuletzt diesem wunderbaren Satz, der so groß, klar und einfach gegliedert ist und die ganze zarte Liebesschwärmerei des deutschen Jünglings ausströmt, daß sie heute

in der öffentlichen Meinung und Kunstübung als „die“ Brahmssche Klaviersonate gilt. Wie das Hauptthema mit jeder seiner drei Wiederholungen in der Mittelstimme lebhafter figuriert wird, wie der erste Seitensatz in As-dur die ätherische hohe Diskantlage des Klaviers ausnutzt, wie in die zarten Liebesseufzer des jungen Paares im zweiten Thema — Poco più lento, Des-dur — in der Höhe das Glöcklein der Dorfkirche hineintönt, wie in dessen Mittelsätzchen — con passione e molto espressivo — die Liebesleidenschaft erwacht, wie endlich nach Wiederholung des Hauptsatzes alles in Stille und Dämmer des Sommerabends versinkt und auf dem traumhaft in der Tiefe murmelnden obstinaten Sechszehntelmotiv g as des Basses sich das große Notturno des Des-dur-Schlußteiles vorbereitet — das ist so einzig schön, zart und romantisch empfunden, daß das arme Wort hier versagen muß. Man darf die Behauptung wagen: das Herrlichste dieser herrlichen langsamen Sätze bringen wohl ihre Schlußteile. In der ersten Klaviersonate löst sich alles zum Schlusse in fromm gebundenen abendlichen Kirchenglockenklang im Basse, in der dritten in jenen himmlisch schönen und zart gedämpften Des-dur-Teil des Andante molto auf, der, sinnig und leise an die alte Volksweise „Steh' ich in finst'rer Mitternacht“ anklingend, in seinem verklärten Frieden die hell strahlenden Sterne vom Himmel herabzuholen und über das still und langsam im Schweigen der Nacht dahinwandelnde Liebespaar auszuschütten scheint. — Ich glaube, man wird in die poetisch-romantische Welt dieser drei Klaviersonaten am leichtesten durch ihre langsamen Sätze, die sie sogar teilweise schon im Wort verraten, eindringen. Sind doch auch die langsamen Sätze der ersten und dritten Klaviersonate v o r den übrigen Sätzen entstanden.

Von ihnen wird man den Weg zu den Scherzi nehmen. In ihnen erscheint das dichterische Grundelement dieser drei Sonaten in die konzentrierteste, dabei aber an genialen und originellen Kontrasten, Kühnheiten, Neuheiten und Feinheiten in einzelnen reichste und daher am leichtesten zu übersehende Form gebannt. Das Scherzo-Thema der zweiten — eigentlich ersten — Sonate (fis-moll) wird noch durch rhythmische Umbildung aus dem Thema des Andante genommen; die Hauptthemen der übrigen Scherzi sind ganz unabhängig erfunden. Hier wirkt sich das eigentlich Brahmssche

auch im herben Satz in seinen orchestral, im Sinne der Holzbläser, empfundenen Terz- und Sextverbindungen mit ihren Verdoppelungen im Basse bereits in der ersten Sonate frei aus. Am Schumannischesten klingt naturgemäß noch der erstaunlich knapp zusammengedrängte Hauptsatz des Scherzo der fis-moll-Sonate; am Brahmsischesten das mit kühnem Anlauf zur Höhe keck einsetzende Scherzo der f-moll-Sonate. Wie in den langsamen Sätzen, schwärmt der Jüngling in den lyrischen Trios dieser Scherzi. Hier zeigt er schon in der C-dur-Sonate die wundervoll breit und weit gespannte melodische Linienführung, den langen Atem, die edle Leidenschaft Beethovens. Mehr noch wie in den Hauptsätzen dieser Scherzi, pflegt Brahms in ihren Trios einen volkstümlichen Ton anzuschlagen. Das D-dur-Trio der zweiten — eigentlich ersten — Sonate in fis-moll mit dem volksliederartig einfachen Gesang der „verdoppelten Holzbläser" verdichtet und erweitert sich zum Kern und Hauptstück des ganzen Scherzo. Wesentlich breiter sind die gleichfalls zweiteiligen Trios in den Scherzis der ersten — eigentlich zweiten — und dritten Sonate angelegt. Das der ersten gehört, wie wir eben sahen, der edlen, dunklen Leidenschaft; das der dritten mit seinem warmen und vollen, einfach akkordischen Des-dur-Thema dem überströmend herzlichen Glücks- und Dankesgefühl.

Die Ecksätze der drei Brahmsschen Klaviersonaten sind hochinteressante Dokumente einer natürlicherweise noch mehr menschlichen und künstlerischen, als musikalischen Originalität. Kann man bei Brahms überhaupt von Sturm und Drang im Sinne der nachgoetheschen Zeit reden, so sind es die großen Ecksätze der Klaviersonaten und etwa noch des ersten Klaviertrios (H-dur), in denen die Fülle der Bilder, Gesichte und Erscheinungen aus nordischer Märchen- und Sagenwelt die Fesseln der Sonatenform zuweilen noch zu sprengen drohen. Diese großen ersten und letzten Sätze der drei Brahmsschen Klaviersonaten sind durchaus balladisch, phantastisch-romantisch und nach nordischer Art bildhaft, bilderzeugend gerichtet. Ihre Haupt- und Seitenthemen sind Charaktere, Gestalten, Erscheinungen bald lieblich-träumerischer und versonnener, bald fürchterlich wilder, schreckhafter und trotzig-harter Natur. Sie sind balladisch, weil ihr Inhalt und ihr Charakter unmittelbar aus nordischen Balladenstoffen geholt zu sein scheint. Brahms' vier

Balladen op. 10 sind ohne die drei Klaviersonaten nicht möglich. Sie sind phantastisch-romantisch im nordischen Sinne und Charakter schärfster Gegensätze, unbestimmt schillernden Brahmsscher Moll-Durs, unmittelbarer Schubertscher Moll-Echos eines Dur-Motivs.

Das Phantastisch-Romantische drängt zum Orchestralen, zur mächtigen, energischen Kraft- und Klangentfaltung, das Bildhafte und Bilderzeugende zum Dramatisch-Opernhaften. So spuken aller Orten in diesen Ecksätzen die Pauken; so hören wir im D-dur-Durchführungsteil des ersten Satzes in der ersten Sonate Hörner und Geigen; so läßt das F-dur-Seitenthema im Finale der dritten Sonate beinahe Mascagni und die italienischen Veristen vorahnen. Aber trotz aller noch jünglingshaft stürmischen und an jähen Umschlägen der Stimmung und an schreckhaften Wendungen reichen Energie der Entwicklungen, trotz aller gewaltigen Ausweitungen, Lockerungen und kühnen Freiheiten der Form nirgends Fessel- oder Formlosigkeit vielmehr auch hier eine unbeirrbare innere und äußere Sicherheit, die in so jungen Jahren nur in klassischer, in Beethovenscher Schule errungen werden konnte.

Der Kompaß der Hauptthemen ist in den ersten Sätzen aller drei Sonaten gleichmäßig auf unbändige, männliche Kraft gestellt. Es sind echte Charakterthemen von architektonischer Plastik der Zeichnung und monumentaler Wucht der Gestaltung. Das des ersten Satzes der ersten Sonate (C-dur) hat allzu lange unter der unnötig scharf betonten rhythmischen Ähnlichkeit mit den gleichen Hauptthemen von Beethovens Hammerklaviersonate oder Schuberts Wandrerphantasie gelitten. Das Unbändigste und Charakteristischste ist vielleicht das erschreckend und drohend über eine ganze Seite sich aufreckende, ungeheure Hauptthema des ersten Satzes der zweiten Sonate (fis-moll). Hermann Kretzschmar hat es in genialer Phantasievorstellung auf den fürchterlichen Drachen des früh-mittelalterlichen Beowulf-Epos bezogen. Da dies aber die älteste Heldenchronik Schleswig-Holsteins aus der grauen Vorzeit darstellt, bestätigt dieses Urteil nochmals den eminent nordischen Grundcharakter dieser drei Klaviersonaten. Das Hauptthema des ersten Satzes der dritten Sonate endlich ist in der Doppelnatur seiner schärfsten und knappsten Kontrastierung von hart und weich, laut und leise abermals ein echt nordisches und zugleich schon ein echt Brahmssches.

Die Freiheit der Form ist bezeichnenderweise im letzten Satz der fis-moll-, also der ersten Sonate, noch am größten. Das Hauptthema (Allegro non troppo e rubato) wächst aus der wundervollen, freien und ungebundenen Improvisation der die Erwartung in Schumannscher Art geheimnisvoll spannenden Einleitung (Introduzione—Sostenuto) heraus; der Anfang der Durchführung löst sich phantasieartig in präludierende, lang gehaltene Akkorde auf; der der Introduktion entsprechende Schlußteil aber (Molto sostenuto) lockert und verflüchtigt sich in lyrische Zwiesprache, Harfenrauschen, zarte Triller-Rosenketten und leicht hinauf und hinab huschende Passagen; hier gibt die poetische Erscheinung der Patin dieser romantischesten und weichsten aller Brahmsschen Klaviersonaten, Clara Schumanns, dem Ganzen die abschließende Weihe.

Das Hauptthema des Allegrosatzes dieser fis-moll-Sonate wächst thematisch aus dem der langsamen Einleitung, das des Scherzo durch rhythmische Umwandlung aus dem des Andante hervor. Und prüfen wir, dadurch aufmerksam geworden, einmal die übrigen beiden Sonaten, so bemerken wir bald mit Erstaunen folgendes: Beide machen gleichfalls von diesem System „rhythmischer Umbildung" Gebrauch. Das Hauptthema des Finale der C-dur-Sonate ist durch rhythmische Umwandlung aus dem des ersten Satzes entstanden, und aus der Schlußkadenz (Adagio) des langsamen Satzes wächst thematisch der Anfang des Scherzo hervor. Das Intermezzo („Rückblick") der f-moll-Sonate stilisiert das nach b-moll gewandte Hauptthema des Andante espressivo zum düstren Trauermarsch, und die in eine grandios gesteigerte regelrechte Stretta ausmündende F-dur-Coda (Più mosso) dieser Sonate ist aus dem schönen Freudenhymnus des Des-dur-Mittelteiles zur gleichzeitigen Achtelverkürzung im Baß gebildet.

Dieses System rhythmischer Umwandlung ist das Lisztsche, und man hat seine Adoption durch Brahms sofort im neudeutschen Lager bemerkt und ein wenig voreilig daraus Schlüsse auf das neudeutsche Glaubensbekenntnis des jungen Hamburgers gezogen. Aber seine, zudem äußerst vorsichtige Anwendung dieses äußerlichen architektonischen Prinzips durch Brahms ist doch etwas anderes, da sie im Rahmen der klassischen Sonatenform geschieht und in der Hauptsache auf die Hauptthemen beschränkt

bleibt. Schon bei den schönen lyrischen Seitenthemen ist der ganze konstruierte Spuk zerronnen. Unvergleichlich mehr noch als die bedingte Annahme des Lisztschen Prinzips eines Ersatzes der klassischen Durchführung der Themen durch rhythmische Umwandlung aus einer einheitlichen Wurzel hätte der Charakter und Inhalt der drei Brahmsschen Klaviersonaten der neudeutschen Partei sagen müssen, daß ihnen hier ein prächtiger Nachwuchs erblüht sei. Denn diese Sonaten, die die wichtigsten Zeugnisse für die romantisch-phantastische Grundrichtung der Kunst des jungen „Johannes Kreisler jun.“ sind, weisen im eminenten Maße in die Zukunft.

Wir wissen, daß Liszt besonders nach seiner Kenntnis des großen, Brahms' Freunde Ernst Ferdinand Wenzel zugeeigneten Scherzo in es-moll op. 4 den jungen norddeutschen Gast als Anhänger der neudeutschen Kunstideale in Weimar glaubte begrüßen zu dürfen. Dieses Scherzo ist vor den Sonaten geschaffen und steht nach Art und Charakter in ihrer unmittelbaren Nähe. Mit größerem Recht als in der fis-moll-Sonate op. 2, den Schumannvariationen op. 9 und 23 könnte man immerhin in diesem breit angelegten und trotz Liszts erstem Eindruck und trotz der leisen rhythmischen Verwandtschaft seines Hauptthemas mit dem des Chopinschen b-moll-Scherzo fernab von allen Chopinschen Scherzis stehenden Charakterstück von einem unmittelbaren Niederschlag Schumannscher Romantik reden. Nicht nur aus äußeren formalen Gründen, weil es nach Schumannscher Art zwei Trios umschließt, sondern weil sein ganzer dichterischer, romantisch-phantastischer Charakter, sein im Schumannschen Sinn oft „hanebüchener“, barscher, herrischer und kurz angebundener norddeutscher Humor des Hauptsatzes, der sich schon in dem wie atemlos andrängenden und durch Pausen zerpflückten Hauptthema ausspricht, sofort an den jungen Meister der Davidsbündler, Papillons, Kreisleriana und des Faschingschwankes aus Wien, und mit ihnen im Hauptsatz an E. T. A. Hoffmann gemahnt. In den beiden Trios spricht Jean Paul; im ersten Trio (B-dur) im bald schalkhaften, bald — im zweiten Teil — lyrisch schwärmenden Wechselgespräch, im zweiten Trio (H- statt Ces-dur) jünglingshaft ungestüm in Synkopen anstürmend und dann gefühlsmäßig breit und gesangvoll ausladend. In beiden aber spricht er doch bereits bei allem Schumannschen Unterton, allem Schumann-

schen Rhythmus und Satz in echten Brahmsschen Zungen: die weichen Sexten, die Terz-, Sext- und Oktavverbindungen und Verdoppelungen — sie sind in allem schon da. Und brauchte es noch eines Beweises, daß schon vor den Sonaten in diesem Stück der echte Brahms geboren ist: der Hauptsatz des Scherzo würde ihn bringen. Denn dieser ehern hämmernde Viertelrhythmus, der uns in Hephästos' Schmiedewerkstatt zu führen scheint, diese strenge thematisch-motivische Einheitlichkeit, die auch das gesangvolle Seitenthema unter diesen Grundrhythmus spannt, ist nicht Chopin, nicht Schumann, sondern ganz und gar nur Brahms.

Ein unmittelbares Seitenstück zu dieser Probe Brahmsschen Humors bildet die dritte Ballade („Intermezzo" in h-moll) aus den Vier Balladen op. 10. Mit diesem phantastisch-romantischen, wie atemlos gehetzt und sprungweise dahinjagenden Stück voll unheimlicher und gespenstischer Elemente ist das spätere Brahmssche Intermezzo, wie das Brahmssche Capriccio bereits gleichermaßen vorgebildet. Alle Phantastik des es-moll-Scherzo erscheint hier in geschlossenster Form auf vier Seiten zusammengedrängt. Allein dies erste Brahmssche Intermezzo in Balladenform ist noch so nordisch, wie die übrigen Nummern dieser unvergleichlichen Balladensammlung. Das Nordische liegt schon äußerlich offen zutage in der ersten und bedeutendsten Nummer. Die schottische, uns schon durch Carl Loewe bekannte Ballade Edward aus Herders Stimmen der Völker inspirierte den jungen Meister zu einer, durch ihre düstere Größe und erbarmungslose, stählerne Härte packenden Tondichtung. Sie erzählt auf nur drei Seiten in der alten dämonischen Tonart d-moll das Edward-Drama gewissermaßen in drei Akten: im ersten und entsprechenden dritten das Land, den Ort und die Zeit, im zweiten — mit hämmernden Triolen zu erschreckender Leidenschaft gesteigerten Mittelsatz — die Tat des Vatermordes. So knapp und schmucklos sie das im Rahmen der dreiteiligen Liedform mit konzentriertester Phantasie und wuchtigster Gestaltungskraft tut, so im Lessingschen Sinne tragisch läuternd durch Mitleid und Furcht wirkt sie als Ganzes. Diese Ballade „Edward", und nicht die Tragische Ouvertüre ist Brahms' wahrhaft tragischer Beitrag zur Musik. Die zweite Ballade (D-dur) mit ihrem scharfen Gegensatz zwischen der selig verklärten, himmlischen Ruhe und stillen Tiefe ihres wunderbaren

gesangvollen und wie auf Engelsfittichen langsam dahinschwebenden Hauptthemas und der düsteren Edward-Stimmung des Mittelsatzes (h-moll) verrät namentlich in dessen phantastischem H-dur-Zwischensatz (Molto staccato e leggiero) ihre Urwurzel: Schumannsche Nacht- und Phantasiestücke. Die vierte und letzte Ballade (H-dur) dagegen mildert, dämpft und bändigt einen ähnlichen Gegensatz zwischen hell und dunkel, friedevoll und leidenschaftlich zur verhaltenen und tief verinnerlichten Versenkung ins eigene Ich. Die wundervollen, weitgespannten Bogen des Hauptthemas im Hauptsatz, das müde, grüblerische Sinnen, Sehnen und Träumen im dunkel getönten H-dur-Mittelsatz (Più lento) mit seiner Schumannisch gesungenen „inneren Melodie" sind so Brahmsisch und so nordisch, wie die übrigen Nummern.

Im echten Balladengeist stehen diesen Balladen die beiden, vierundzwanzig Jahre später erschienenen und Frau Elisabeth von Herzogenberg gewidmeten Rhapsodien op. 79 in h-moll und g-moll ganz nahe. Das hat schon Billroth richtig bemerkt: „In beiden Stücken steckt mehr vom jungen himmelstürmenden Johannes, als in den letzten Werken des vollendeten Mannes". Die Rhapsodien sind eine Art innere Fortsetzung des op. 10, nicht nur, weil der Seitensatz der zweiten in d- und h-moll unmittelbar an Loewes Ballade „Archibald Douglas" anklingt, sondern weil ihr männlicher, kraftstrotzender Grundton, ihre große und klare, plastische Form, ihr herber leidenschaftlicher Charakter durchaus balladenmäßig sind. Die bedeutendere und auch äußerlich wirkungsvollere ist die zweite. Sie bildet zugleich in ihrer hochleidenschaftlichen Haltung, ihren flackernden Modulationen, ihren mächtigen Dezimenbaßsprüngen, die man nach Hans von Bülow am besten „im Zoologischen Garten von irgendeiner vornehmen Bestie" lernt, mit dem Finale des ersten Klaviertrios, dem dritten Klavierquartett und dem Daumer-Liederkreise einen wichtigen Beitrag zum Kapitel: Brahms Sinnenleben. Die erste Rhapsodie — Rhapsodie freilich ganz und gar nicht im Sinne der auch formell „rhapsodischen" Lisztschen Rhapsodien — birgt lyrischere und, soweit man das bei dem Charakter dieser beiden Stücke und bei Moll sagen kann, freundlichere Elemente. Neben der trotzigen und herben Kraft des Hauptthemas kommen auch blauäugige und blonde Sinnigkeit und sanftes Sehnen im zarten d-moll-

Seitenthema und idyllische Ländlichkeit und heitere Naturfreude in dem, nach Art der alten Musette von einer sogen. „liegenden Stimme", diesmal aber im Diskant, begleiteten und „in mildem Dämmerlicht" (Bülow) leuchtenden H-dur-Trio zu ihrem Recht. Man kann sagen: die erste Brahmssche Rhapsodie ist episch-idyllisch, die zweite pathetisch-heroisch.

Als echter Meister einer norddeutschen Schule hat Brahms eine außerordentlich große Liebe zur Variation gefaßt. Wir wissen aus Jenners Erinnerungen, wie hoch er diese Kunstfform stellte. Variationen und Strophenlieder waren sein erster und wichtigster Prüfstein für angehende junge Komponisten, und die Beethovenschen Variationen aller Variationen unerreichtes Muster. Dazu kamen einige eigene Leitsätze: „Je weniger Variationen, desto besser; die müssen dann aber auch alles sagen, was zu sagen ist". Oder: „Nur wenige Themen eignen sich". Oder: „Sie müssen ihr Ziel stets fest im Auge behalten, und das ist nur möglich, wenn der Baß festliegt, sonst hängen Sie in der Luft; und nun geradeswegs und ohne Umschweife auf das Ziel los!" Mit anderen Worten: „Der Baß ist wichtiger als die Melodie". Es gibt kaum eine zweite musikalische Kunstform, in der sich Seelisches und Geistiges, unmittelbarer Gefühlsreichtum, Phantasie und ordnender und gestaltender Kunstverstand, Innerlichkeit und Können so innig und organisch miteinander verwachsen darstellen läßt, wie in der Variation. Brahms hat das schon in jungen Jahren praktisch geübt: es ist für ihn sehr charakteristisch, daß schon sein erstes Werk, die Klaviersonate in C-dur, die ersten einfachen Variationen enthält.

Brahms' Variationenwerk ist nur als Ganzes und Einheitliches fruchtbar zu erläutern. Wir unterscheiden vier Gruppen. Die erste ist eine Schumann-Doppelgruppe: zweihändige Variationen in fis-moll op. 9 und vierhändige Variationen in Es-dur op. 23 über Themen von Robert Schumann. Die zweite ist abermals eine Doppelgruppe: Variationen über ein eigenes Thema und über ein ungarisches Thema in D-dur op. 21. Die dritte bilden die großen Händelvariationen mit Schlußfuge in B-dur op. 24. Die vierte das technische Studienwerk der Variationen über ein Thema von Paganini in a-moll op. 35 (zwei Hefte). Das erste Variationenwerk der Schumanngruppe op. 9 ist halb unbewußt nordisch, halb bewußt

Schumannisch. Das weiche Thema — ein echter müder, resignierter und edler Schumann aus der letzten „Ermattungszeit" — stammt aus den Bunten Blättern op. 99 Nr. 4 (Albumblatt Nr. 1). Brahms schreibt darüber sechzehn Variationen, die er schon durch ihre Widmung an Clara Schumann als Gedenkgabe, Toten- und Dankopfer für den geliebten Meister aufgefaßt sehen will. Schumann selbst kommt wiederholt zu Wort: außer im Thema noch in der neunten Variation (h-moll) mit einem Zitat aus Nr. 5 der Albumblätter, in den Schlußtakten der folgenden Variation (D-dur) mit einem fast wörtlichen Anklang an Clara Wiecks Thema aus Robert Schumanns Impromptus op. 5 in rhythmischer Verkürzung als hineingeheimnißte Mittelstimme. Im Technischen nach Form und kontrapunktischer Durcharbeitung zeigen diese Variationen gegenüber denen der Klaviersonaten einen außerordentlichen Fortschritt. Brahms behandelt die Ober- und Unterstimme als selbständiges Thema. Die zweite und zehnte, namentlich aber die sechzehnte Variation, in der die Oberstimme nur noch schluchzende synkopierte Seufzer zum müde und gebrochen dahinschleichenden Baß zu sehen hat, sind ausgesprochene Baßvariationen. Die zehnte Variation ist zudem ein kleines Kunststück in der Art der alten Niederländer: die Oberstimme bringt den Baß, der Baß diese Oberstimme in der Umkehrung. Das Nordische liegt vornehmlich in den bewegten Variationen; die Schlußkadenz der vierten Variation könnte von Grieg sein.

Einfacher in Inhalt und Satz geben sich die durchweg freien vierhändigen Schumann-Variationen op. 23. Das Thema ist des toten Meisters „letzter Gedanke"; es ist jenes, von dem der geistig Umnachtende in der Nacht des 17. Februar 1854 wähnte, daß Schubert und Mendelssohn es ihm zugetragen hätten. Niemand wird sich dieser erschütternden Vorgeschichte beim Studium der Brahmsschen Variationen entziehen können. Der Meister musikalischer Resignation war ganz der Mann, das Thema in ihnen in verklärter Wehmut immer wieder mitfühlend von einer neuen Seite zu beleuchten; am ergreifendsten da, wo er es in der letzten Variation einem Trauermarsch zugesellt. Von Schubert hat das Thema freilich nichts; desto mehr von Mendelssohn und — in seiner weichen und edlen Resignation — von Schumann selbst. Brahms hat diesen Doppelcharakter in seinen Variationen sehr

fein gewahrt — und doch sind sie Brahmsisch von der ersten Variation an. Am Brahmsischsten vielleicht in den engmaschigen polyphonen Netz der zweiten und vierten, die untereinander wieder so verschieden sind, wie fest gesammelte Tatenfreude und fahle Herbst- und Todesahnung. Bei aller einheitlichen Geschlossenheit der Grundstimmung ist es wieder gerade diese Mannigfaltigkeit und scharf durchdachte Gegensätzlichkeit in Stimmung und Charakter der einzelnen Variationen, die den geborenen Meister dieser Kunstform kündet. Es sind alles freie Charaktervariationen, und es ist alles um und für den geliebten Meister geschrieben. Es fehlt nicht an kräftigen, trotzig kampfbereiten Nummern, wie der sechsten und neunten. Im ganzen aber herrscht die Weichheit vor, und gerade die, das weichste und liebevollste Totenopfer darbringenden Variationen wie die in schwärmerischen Terzen und Sexten dahingleitende dritte, wie die so recht aus vollem Herzen singende fünfte mit ihren Naturhornklängen, wie die klanglich schon ganz und gar Brahmsische, im Seitensatz Beethovenisch und zart romantisch gefärbte siebente greifen am innigsten an unser Herz. Die abschließende Trauermarsch-Variation nimmt im Seitensatz einen hoffnungsfreudigen Aufschwung, führt Schumanns Thema poesievoll in anderer Beleuchtung und Harmonisation noch einmal ein und endet in sanfter und resignierter Klage: „Er ist dahin; Friede sei mit ihm".

Die Doppelgruppe der D-dur-Variationen op. 21 tritt im öffentlichen Musikleben selbst in unserer Zeit eines hochgesteigerten Brahmskultus fast völlig in den Hintergrund. Man wäre versucht, der bedauerlichen Ideenlosigkeit unserer Pianistenwelt, die zum weitaus größten Teile leider ihr Leben lang sich auf die Vorführung der paar großen, auf der Akademie erlernten „Standwerke" beschränkt, die Schuld für ihre Vernachlässigung zuzuschieben. Bei näherer Prüfung ergibt sich freilich ein anderer Grund: diese beiden Variationen gehören nicht nur zu Brahms herbsten, sondern auch zu denjenigen seiner Schöpfungen, in denen der konstruierende und zergliedernde Kunstverstand das entscheidende Wort spricht. Das zeigt sich schon im ungewöhnlichen Periodenbau der Themen selbst. Das eigene ist neun- statt achttaktig, und das ungarische mischt $^3/_4$- und $^4/_4$-Takt, Vier- und Fünftaktigkeit. Beides mußte gerade einen Brahms als „erschwerendes Moment" zur Variierung reizen.

In den harmonisch sehr interessanten Variationen über ein eigenes Thema stecken noch allerhand sinnige und weiche Schumann-Anklänge. So in der ersten Variation, deren beiden Perioden jedesmal die linke Hand allein eröffnet, an des heimgegangenen Meisters Fis-dur-Romanze; so im innig empfundenen und zart ausklingenden Finale an sein wunderherrliches Liebeslied „Du meine Seele, du mein Herz". Im übrigen herrscht von der Mitte ab mehr der Kopf, denn das Herz. Dem altniederländischen Kunststück der zehnten Variation in op. 9 entspricht der Spiegelkanon, der Canone in motu contrario in der fünften: die Melodie der Unterstimme ist das Spiegelbild, die Umkehrung derjenigen der Oberstimme. Der junge Brahms selbst lugt sichtlich aus den bewegten und vielfach heftig und mißmutig aufbegehrenden Variationen, aus der ruhig synkopierenden dritten und der kirchlich und Bachisch gebundenen vierten, am deutlichsten aber aus der meisterlich zergliedernden und auflösenden thematisch-motivischen Kleinarbeit des Ganzen heraus. Die ungarischen Variationen sind weit mehr als ihre Schwester ein in der Hauptsache metrisch und rhythmisch fesselndes „Spiel des Geistes", noch mehr reines Studienwerk wie jene und infolgedessen ungleich herber und widerhaariger. Manches fesselt als deutliche Vorahnung des späteren Brahms. Die Kunst der Steigerung durch „rhythmische Verkürzung" in der Figuration — erst Triolen, erst Sechszehntel, dann Zweiunddreißigstel — der zehnten bis dreizehnten Variation findet sich ganz ähnlich im D-dur-Mittelsatz der F-dur-Romanze aus op. 118 angewandt, und das bis zum jauchzenden Wiedereintritt des Themas gesteigerte Czardásfinale mit seinem stählernen Rhythmus und seinem lieblich-herben, ruhigeren B-dur-Mittelsatz läßt bereits den Meister der „Ungarischen Tänze" erwarten.

Die dritte Gruppe der großen Händelvariationen mit Schlußfuge in B-dur op. 24 bildet die strahlende Krone aller Brahmsschen Variationenwerke. Das Thema stammt aus Händels Leçons (Schlußthema der kleinen B-dur-Suite). Der alte Meister hat darüber nur fünf bescheidene Variationen geschrieben; der junge schreibt fünfundzwanzig und, ganz in Händels Art und Geist, eine krönende große Fuge. Aber sein Werk hat auch im übrigen Händelschen Geist: Kraft, Feuer, Glanz, Frische und mächtigen Zug und Schwung. Es ist ein

gesprochenes Konzertstück von großer und nie versagender äußerer Wirkung. Wie in jedem echten Variationenwerk wird das, alles zierlich verschnörkelnde Arabeskenwesen seiner Zeit hinter die Kraft und Naivität des großen Meisters idyllischer Pastorales versteckende kernig-frohgelaunte Charakterthema von allen Seiten in Charaktervariationen beleuchtet. Seelisch und klanglich. Das klanglich Neue und Eigene liegt am klarsten in „orchestralen Klavierklängen" auf der Hand. Es ist wahrhaftig nicht schwer, aus der anmutig bewegten und gebundenen zweiten (Triolen-)Variation Holzbläser, aus der siebenten ein schmetterndes Hornquartett, aus den Fanfaren der ostinaten Grundstimme in der achten Trompeten, aus der sinnig schwärmenden elften ein weiches Klarinettensolo, aus der zwölften ein Flötensolo, aus der dreizehnten die Streichinstrumente in tiefer Lage mit wuchtigen Doppelgriff-Pizzikatis der Bässe, aus dem naiven Siziliano der neunzehnten den Chor der Holzbläser, aus der tiefelegischen und chromatischen zwanzigsten das volle Streichorchester, die zarten, in der Mittelstimme durchklingenden Glöckchen in der gleich jenem Siziliano naiv-pastoral gefärbten zweiundzwanzigsten oder den ungarischen Ton des pathetischen Lassan in der dreizehnten (b-moll) herauszuhören. Händelschen Ton schlägt nur die kräftig-heiter markierte erste Variation an; von der zweiten ab redet ausschließlich Brahms. Im Aufbau der Variationen wird man besonders die unaufdringliche, aber sehr feine und wohlberechnete innere und äußere Kontrastierung nach Tempo, Tonart und technischer Grundformel füglich bewundern. Die wenigen moll-Variationen (Nr. 5, 6, 13 [b-moll], 21 [g-moll]) sind überaus geschickt und gleichmäßig in das Ganze verteilt. Technisch-pianistisch repräsentieren diese Variationen den Typus des jüngeren Brahms. Die Gelehrsamkeit ist in eine einzige — die kanonische Nr. 6 in b-moll — zusammengedrängt. Von der dreiundzwanzigsten ab beginnt in schillerndem Moll-Dur und auf der Dominant der rhythmisch und dynamisch immer atemversetzender und stürmischer gesteigerte gewaltige Anlauf zur großen Schlußfuge, deren Führer (Dux) die ersten vier Noten des Händelschen Themas b c d es durch Sechszehntel-Zwischennoten „ausziert". Die eminente kontrapunktische Kunst, die auch das schwerste Geschütz — Umkehrung, Vergrößerung des Themas und Verbindung von beidem — ins Gefecht

führt, die selbstverständliche Natürlichkeit und logische Folgerichtigkeit ihrer Entwicklung ist Bachisch, ihr Charakter und ihr Satz Brahmsisch. Wie in den fünfundzwanzig Variationen die Kunst der inneren und äußeren Kontrastierung, so bleibt bei dieser imposanten Meisterfuge vielleicht am meisten die Kunst zu bewundern, mit der Brahms es versteht, den Hörer bei ganz langsamer innerer Steigerung bis zur letzten Note streng beim Thema zu halten, das sich in seiner lapidaren Kürze und plastischen Bildkraft dem Gedächtnis sofort einprägt, und den scheinbar auf der Dominant F-dur sich festsetzenden Schluß bis in den drittletzten Takt mit um so überraschenderer Wirkung hinauszuschieben.

Brahms' Händelvariationen haben lange unter dem unfruchtbaren Vergleich mit Beethovens Klaviervariationen mit Schlußfuge über das Finalthema der Eroicasymphonie oder mit dem gar nicht erstrebten Charakter Händels zu leiden gehabt und, so unglaublich uns das heute scheint, den Weg ihres Ruhmes und Erfolges nur sehr langsam gemacht. Heute bedeuten sie uns wohl unbestritten das Brahmssche Variationenwerk für Klavier schlechthin.

Die vierte Gruppe umfaßt das technisch-methodische Studienwerk der dreißig Variationen über ein 12-taktiges Thema von Paganini in a-moll op. 35 (2 Hefte), das in sich selbst wieder die Variation eines kurzen eintaktigen Motivs in $^2/_4$-Takt ist. Mit dem Wort Paganini und mit dem Begriff des technisch-methodischen Studienwerkes ist sein Charakter und sein Stil bestimmt: auf beides hat die Absicht rein virtuoser, technisch-manueller Problemstellungen größeren Einfluß wie der rein musikalische Gehalt und seelische Tiefgang. Jede Variation erschöpft ein technisches Problem; die eine Doppelgriffketten in gleichzeitigen Sexten und Terzen beider Hände, die andere Überschlagen der Hände, diese Trillerketten, jene ungewöhnliche Spannungen, die eine gibt rhythmische Nüsse durch Verkoppelung von $^2/_4$- und $^6/_8$-Takt zu knacken, die andere stellt Oktaven mit Glissandi heraus, und so ins Unendliche weiter. Kurz: der kleine kapriziöse Paganini in „Schumanns" Karneval ist hier zu einem riesigen „höllischen Kerl" gesteigert. In noch viel ausschließlicherem Grade wie op. 21 ist op. 35 ein „Spiel des Geistes". Ganz kommen aber Herz und Gemüt doch auch in ihm nicht zu kurz. Am meisten klingt wenigstens in den gehalteneren

Nummern bei aller klanglichen Herbheit ein tieferer Herzenston durch; am überraschendsten da, wo (II, 4) der entzückende langsame A-dur-Walzer „Es gibt nur a Kaiserstadt, es gibt nur a Wien“ zu singen scheint. Als Ganzes ist die Wirkung des Werkes im Konzertsaal unter den Händen von Klaviervirtuosen allerersten Ranges — nur sie sind ihm technisch gewachsen — etwa die gleiche, wie die des Beethovenschen Studienwerkes der dreiunddreißig Variationen über einen Walzer von Diabelli: mehr verblüffend und bewundernswert in der immer geistvollen und überraschenden Fassung der technischen „Brillanten“, als durch ihr echtes Feuer erwärmend.

In den Sammlungen mit zweihändigen lyrischen Stücken (Intermezzi, Fantasien, Capriccios, Balladen, Rhapsodien, Romanzen) der op. 76 (zwei Hefte), 116 (zwei Hefte), 117, 118, 119 hat der Meister unvergleichlich viel weniger Hebbelsche, als Theodor Stormsche Stimmungen in die Formen der Kleinkunst für Klavier gefaßt. Hanslick hat diese Beiträge zum Klaviercharakterstück, die nur im op. 76 dem Ende der siebziger, in allen übrigen Heften aber dem Anfang der neunziger Jahre angehören, Monologe genannt. Damit ist einmal ihr ganz und gar persönlich-subjektiver, dann ihr innerlicher, versonnener und die Sinnigkeit, Anmut, Schwärmerei, Resignation und Elegie zum überwiegenden Teile durchaus vorziehender Charakter gekennzeichnet. Je späterer Brahms, desto intimer und weltabgewandter werden diese Stücke. Der Form nach Spätblüten Mendelssohnscher, Schumannscher, Kirchnerscher, Jensenscher oder Hellerscher Klavierpoesien in kleinen Formen, erscheinen sie in der Empfindung und in der, dem Schweren, Ernsten zugeneigten Lebensauffassung seelisch unendlich vertieft und geistig gesteigert.

Eine schärfere Gattungsbestimmung ist unmöglich. Zunächst: auch ihre Titel helfen da zu nichts. Die Intermezzi sind ganz und gar keine „Zwischenspiele“ zwischen andern Stücken; die Capriccios verleugnen den von Mendelssohn her gewohnten neckisch-anmutigen Capricencharakter der Romantik in jeder Weise; die einzige Rhapsodie in Es-dur aus op. 119 hat mit dem wirklich rhapsodischen Lisztschen Typus nicht das geringste gemein, und nur die eine Ballade und die eine Romanze aus op. 118 entsprechen im ganzen

unsren gewohnten Vorstellungen von diesen Gattungen. Nur soviel läßt sich sagen, daß alle gärende Leidenschaft, alle norddeutsche unwirsche, üble Laune und Heftigkeit, alles, von dem die Liebeslieder-Walzer singen: „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten!“ in den Capriccios braust und stürmt, daß die Intermezzi vorwiegend der Sinnigkeit, Anmut und Resignation gewidmet sind, daß die Fantasien (op. 116) nur als Sammeltitel für zwei Hefte mit Intermezzos und Capriccios gelten, daß die Rhapsodie und Ballade aus op. 118 pathetisch-heroisch, die Romanze aus demselben Heft lyrisch-idyllisch geartet ist. Die Gattung der Intermezzi und Capriccios ist Brahms ganz und gar eigentümlich. In den Intermezzis versenkt er sich sinnend und träumend in sein Inneres, in den Capriccios setzt er sich leidenschaftlich mit der Außenwelt auseinander. Die Brahmsschen Intermezzi sind durchweg herrliche, tief zu den verborgenen Quellen des Gefühlslebens hinabsteigende Stücke, die von einer wunderbar beruhigenden und sich bei näherem Eindringen mehr und mehr erschließenden Tiefe und Intensität der Empfindung beseelt sind und in ihrem weichen Wohllaut des Klanges das Märlein vom herben und spröden Brahms aufs schönste Lügen strafen. Einzig die im Hauptsatz hocherregte g-moll-Ballade aus op. 118 und die festlich-prunkende, wuchtige und tatenstolze Es-dur-Rhapsodie aus op. 119 sind die pathetisch-heroischen, männlich-kraftstrotzenden und mit den Balladen und Rhapsodien op. 10 und 79 zusammenzuhaltenden Beiträge zu dieser Galerie sanfter, anmutiger oder leidender Frauengestalten. Alle diese Stücke sind durchaus intimer Natur und daher vor allem ideale Hausmusik. Nach poetischen „Programmen“ wird man vergebens suchen. Nur der ersten Nummer der drei Intermezzi op. 117 in Es-dur sind die Worte eines schottischen Volksliedes (Lady Anne Bothwells Lament)

„Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!
Mich dauert's sehr, dich weinen sehn“

in Herders Übertragung vorangesetzt. Brahms hat diese drei tiefresignierten und dunkel abgedämpften Stücke bezeichnenderweise einmal zu Freund Rudolf von der Leyen die „drei Wiegenlieder seiner Schmerzen“ genannt. Doch sie sind wieder voneinander so verschieden, wie die vielen übrigen Stücke. Alle diese Brahmsschen „Lyrischen Stücke“ sind auch darin echte Charakterstücke, daß

ein jedes von ihnen einen ganz bestimmten Charakter, eine besondere Individualität darstellt.

Ich fasse das einzelne im ganzen zusammen. Zunächst wenden wir uns zu den verhältnismäßig wenigen Nummern dieser Sammlungen, die mehr Hebbelschen als Stormschen Geistes voll sind. Das sind zunächst fast alle sieben Capriccios. Sie sind recht eigentlich Brahms' „Nachtstücke" im romantischen, Schumannschen Sinn. Durch das unheimlich und unruhig bewegte Capriccio in fis-moll (op. 76, Nr. 1) fegt und weint der Herbstwind auf Hebbelisch mondbeleuchtetem, einsamen Kirchhof; das in cis-moll, Nr. 5 der gleichen Sammlung, „sehr aufgeregt, doch nicht zu schnell", zeigt schon in seinem Metrum — zwei Achtel synkopisch gegen drei — die schweren inneren und äußeren Hemmungen, die sich seinem schwerblütig vorwärtsdrängenden Helden im Lebenskampf entgegenstellen; das in C-dur des gleichen Werkes (Nr. 8) aber mit seinem wundervollem, wie in heißem Glücks- und Dankesgefühl sich hebenden und senkenden Schluß (più Adagio) wendet sich von Hebbel ab zu wärmeren und lebensfreudigeren Kreisen und bildet — freilich nicht in dem dichtgesponnenen und verhäkelten Netz seines auf Arpeggienformen und gebrochenen Akkorden gegründeten Satzes — den Übergang zum populärsten und meistgespielten Capriccio dieses op. 76, der zweiten, pikant ungarisch gefärbten Nummer in h-moll. Den aufgeregten Elegienton leidenschaftlichster Erregung und empörten Unmuts des Brahmsschen Capriccio wahren auch die drei Capriccios der Fantasien op. 116, das trotzige und ungebärdige in d-moll (Nr. 1) mit seinem harten Szorfatis auf dem leichten Taktteil des letzten der drei Achtel, das hocherregte in g-moll (Nr. 3) mit seinem breit akkordisch und kraftvoll hingelagerten Es-dur-Mittelteil (un poco meno Allegro) und das ihm im Charakter eng verwandte in d-moll (Nr. 7) mit seinem zarten und phantastischen, Schumannisch synkopierenden Mittelsatz.

Aus Theodor Storms weich und elegisch gestimmter lyrischer Welt sind alle achtzehn Brahmsschen Intermezzi geboren. Sie sind der eigentlichste, echteste und auch ihrer Zahl nach stärkste Gefühlskern all dieser vielen kleinen Brahmsschen Charakterstücke. Zunächst eine Gruppe der sinnigen Anmut und kleinmalerischen Zierlichkeit. Dahin gehören aus op. 76 das Intermezzo in As-dur (Nr. 3) und

B-dur (Nr. 4) aus dem ersten und das in A-dur (Nr. 6) aus dem zweiten Heft. Die dritte Nummer, hell und licht in den Diskant verlegt, ist eine entzückende Serenade zur Laute; die linke Hand begleitet zupfend und arpeggierend, die rechte schwärmt und schmachtet synkopisch. Der vierten mit der synkopisch gebundenen ostinaten Mittelstimme auf es im Alt und dem im romantischen Moll-Dur schillernden Terzen-Seitensatz ist ein gut Teil Wehmut und Unruhe beigemischt. Die sechste ist ganz sanfte Schwärmerei, ganz stilles Glück und zartes, sehnsüchtiges Verlangen, und auch das fis-moll des Mittelsatzes vermag keine ernstlichere Trübung herbeizuführen. Von entzückender Schönheit ist der immer ruhiger, leiser und süßer verdämmernde Schluß mit seiner heimlichen Subdominantwirkung: solche zart-romantische Codas hat nach Schumann nur noch Brahms geschrieben. Dann eine zweite, ungleich größere Gruppe der stillen Elegie, der resigniert unter Tränen lächelnden, sanften und sinnigen Grazie. Zu ihr gehört der ganze übrige Rest an Intermezzi. Schon dadurch wird der einschneidende innere Unterschied zwischen jenem ersten Heft mit lyrischen Stücken op. 76 und den fast zwei Jahrzehnte späteren op. 116—119 sofort jedem klar. Wenn man mit Recht diese spät-Brahmsschen „Kinder des Herbstes, goldene saftige Früchte voll reifer, starker Süße" genannt hat, so deutet das vor allem auf ihren meist tiefresignierten, müden und weltschmerzlich-pessimistischen Grundton hin. In den Intermezzi klingt er natürlich am feinsten und ergreifendsten durch. Die „stillen Herbstbilder" überwiegen. Zu ihnen rechne ich aus den Fantasien op. 116 das Intermezzo in a-moll (Nr. 2) mit seinem süß und sanft in der Höhe wie aus Nachtigallenbrust klagenden Mittelsatz, das in E-dur (Nr. 4) mit seinem eigentümlich lockeren und wie improvisatorisch aus einem Triolenmotiv herauswachsenden thematischen Gefüge und seinem lind und sanft beruhigenden Seitensatz, das in e-moll (Nr. 5), dessen pausendurchwirkter Satz nun das äußere Notenbild seiner schluchzenden und seufzenden Schwermut ist, und endlich das zweite in E-dur (Nr. 6), ein ganz langsames stilisiertes Menuett, dessen zart gedämpfte sinnige Grazie durch die stark chromatisierende Mittelstimme sofort in die Sphäre süßer Wehmut gerückt erscheint. Ganz und gar zu den stillen Herbstbildern gehören die drei Intermezzi op. 117. Das „schottische Wiegen-

lied“ (Nr. 1), eines der geliebtesten und gespieltesten Klavierstücke unseres Meisters, scheint im sanften Hauptsatz mit seiner im Alt versteckten Melodie nur stilles Mutterglück zu atmen; allein seine häufigen sinnenden Zögerungen, und vor allem das beklommene Wechselgespräch seines dunkel gedämpften es-moll-Mittelsatzes (Più Adagio) verrät den geheimen und ahnenden Schmerz der Seele. Die zweite Nummer dieser Sammlung in b-moll stellt den Menschen (Mittelsatz in Des-dur) in den fahl und flüchtig dahinwirbelnden Herbstwind hinein. Dieser innerlich unruhige und unrastige Hauptsatz, der sich in weitgriffigen Arpeggienformen auslebt, ist thematisch kaum irgendwo zu fassen; erst in der Coda (Più Adagio) verdichtet sich das geister- und schattenhafte Stück in der Wiederholung des Seitensatzes zu einer jener tief und intensiv beseelten, ergreifenden Lebensklage, an denen die Brahmssche Kunst so reich ist. Die dritte Nummer vollends (cis-moll) schreitet in starrem Schmerze und im Rhythmus eines stilisierten Trauermarsches dahin, und auch der in punktierten Rhythmen synkopierte A-dur-Mittelsatz (più moto ed espressivo) bringt in seiner sehnenden und drängenden Unruhe keinen helleren Zug in dies düstere Bild. Von den Intermezzi des op. 118 gehört die zweite (A-dur) und sechste (es-moll) Nummer in diese Gruppe. Das A-dur-Intermezzo ist der edlen und ruhevollen melodischen Schönheit seines Hauptsatzes und dem im zweiten Teil zum Fis-dur-Kanon in Vierteln gewandelten, zart-elegischen fis-moll-Mittelsatz — den man mit dem ganz ähnlichen in gleicher Tonart in Nr. 6 des op. 76 zusammenhalten wird — eines der herrlichsten Hauptstücke Brahmsscher Klaviermusik kleinerer Form. Die sechste Nummer möchte man „Römische Elegie“ überschreiben: sie ist ganz Todesahnung, Vergänglichkeit, Herbststimmung und damit an die Seite der Intermezzi in b-moll (Nr. 2) und cis-moll (Nr. 3) aus op. 117 zu stellen. Von ersterem hat sie die unheimlich rauschenden Arpeggiengänge, die der kalte Wind in den Kronen der herbstlich sich entblätternden Bäume harft; von letzterem die todestraurige Kirchhofsstimmung ihres Hauptsatzes, Detlev von Liliencrons „Gewesen“. Wie herzergreifend klagt das eröffnende, etwa einer Klarinette oder Oboe zuerteilte Solo in der rechten Hand, mit wie unerschöpflich beredten Klagelauten bauen sich die weichen Terzen enggeführt nach oben auf! Doch im Ges-dur-Mittelsatz

steigt die stolze heldische Vergangenheit vor dem Auge des schmerzlich bewegten Wanderers in tragischer Größe auf... Diese innere Linie schwermutsvoller Resignation führen die Intermezzi des op. 119 in zwei Stücken, in der ganz in ein unendlich zartes Mondscheingespinst gebrochener übermäßiger Dreiklänge aufgelösten ersten (Adagio, h-moll) und in der in unruhigem Herzschlag pochenden und aufgeregt drängenden zweiten Nummer (e-moll) mit der berückenden, thematisch durch rhythmische Umwandlung aus dem Hauptsatz gewonnenen Wiener Ländleridylle ihres E-dur-Mittelsatzes (Andantino grazioso) zu Ende. Bleibt der kleine Rest leidenschaftlich erregter, balladisch oder heiter gestimmter Intermezzi dieser späten Hefte. Da ist der empörte Sinnen- und Herbststurm des Intermezzo in a-moll (op. 118, Nr. 1), da ein engmaschiges und eng verhäkeltes Wechselgespräch in atemlosem Lauf (op. 118, Nr. 4 in f-moll), da ein sinnig, aber auch neckisch (die kleinen „Spritzer") vergnüglicher Parkspaziergang (op. 119, Nr. 3 in C-dur) um die sprühende und funkelnde Fontäne. Den Ton einer volkstümlichen Ballade oder Sage aber hat Brahms nur einmal, in der grau getönten und auf den ersten Blick gar unscheinbaren siebenten Nummer des op. 76 angeschlagen.

Den Schluß dieses Kronschatzes Brahmsscher lyrischer Stücke macht je eine Ballade (op. 118, Nr. 3 in g-moll), Romanze (op. 118, Nr. 5 in F-dur) und Rhapsodie (op. 119, Nr. 4 in Es-dur). Die männlich-kraftvolle und energisch markierte Ballade mit ihrem, in zart und romantisch gebrochenen Farben abgedämpften, weich schwärmenden H-dur-Mittelsatz ist so eine Art Miniaturausgabe der vier Balladen op. 10. Mit dieser Ballade kehrt dem alternden Meister der nordische Ton des Jünglings noch einmal zurück. Die liebliche Romanze, im Thema im doppelten Kontrapunkt angelegt und im Mittelsatz (Allegretto grazioso) über dem Orgelpunkt des wiegenden D-dur-Dreiklanges im Baß gebaut, ist eine der köstlichsten und freundlichsten Pastoralidyllen des Meisters. Wie in diesem Mittelsatz sein viertaktiges Thema figurativ abgewandelt und in immer lebendigere rhythmische Bewegung gewissermaßen aufgelöst wird, das ist so reizend naiv erdacht und liebenswürdig durchgeführt, daß man den Urkeim dieser Romanze im Hirtenleben des sonnigen Italien suchen möchte! Die Rhapsodie steht den beiden Rhapsodien

des op. 79 an Bedeutung des Inhalts, Wucht der Diktion, wie an Größe und Weite der Form durchaus ebenbürtig zur Seite. Gleich jenen ist sie ein Gruß aus nordischer Heldenzeit: kraftstrotzend, sieghaft, tatenlustig, phantastisch und geheimnisvoll im Mittelsatz und durch und durch romantisch! Der Schluß reckt sich zu drohender Größe auf und dunkelt zu es-moll nach. Für Kleinmalerei und Detailkunst ist in diesem großflächigen Stück kein Raum; einzig in der rhythmischen „Auflösung" des Hauptthemas bei seiner Wiederkehr im pp lebt der alte Brahms. Was sonst aus diesem Prachtstück Brahmsschen großen, pathetischen Stils in der Klaviermusik spricht, ist heiße, ungebärdige und sinnenstarke ewige Jugend.

Über die Nebengruppe der an die Paganinivariationen anschließenden Studien, Übungen und Bearbeitungen für das Pianoforte ist nur wenig zu sagen. Es kennzeichnet abermals die Ideenlosigkeit und Literaturunkenntnis unserer Pianisten, daß sie im Gegensatz zu den Paganinivariationen in Konzertsaal und Unterrichtszimmer so gut wie unbemerkt geblieben sind. Und doch versprechen ihnen ja schon die diesen schikanösen virtuosen Erschwerungen zugrunde gelegten Originale jenen Erfolg des Staunens und der Verblüffung, wenn der musikalische Liebhaber hört, was man aus ihnen noch durch Terzen- und Sextenaufputz (Chopins f-moll-Etüde), Umkehrung (Presto von S. Bach), Übertragung für die linke Hand allein (S. Bachs Chaconne für Violine solo) oder mit neu erfundenen Kontrapunkten der rechten (Webers Rondo) usw. machen kann. Die Idee dieser auf fünf Hefte verteilten geistreichen Studien ist überall dieselbe: absichtliche methodische Erschwerung zu technisch-virtuosem Sonderzweck. Und sie ist so glänzend durchgeführt, daß man sich wundern muß, wenn im virtuosen Dacapo-Teil der modernen Klavierabende immer wieder Tausigs, Schulz-Evlers und Godowskys Konzertparaphrasen und fast nie auch einmal diese Brahmsschen Paraphrasen in Form virtuoser Studien auf dem Programm brillieren.

Zu diesen größeren Studien fügen wir noch zwei wertvolle, aus dem Nachlaß herausgegebene Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzert in G-dur und eine reizende Bagatelle alter Ballettmusik: die 1871 „für Frau Clara Schumann gesetzte" und durch ihre klassische Klavierspielkunst damals rasch zu einem beliebten Konzertstück

gewordene Bearbeitung einer lieblichen Gavotte in A-dur aus Glucks „Paris und Helena", die im Hauptsatz durch Brahmssche Terzen, Sexten und Oktaven, im Trio durch köstliches Filigran noch an Weichheit und Zartheit gewonnen hat.

Die großen volkstümlichen „Treffer" Brahmsscher Klaviermusik liegen in der vierhändigen Hausmusik: Walzer op. 39 und Ungarische Tänze. Die Walzer aus der Mitte der sechziger Jahre waren eine gewaltige Überraschung für die damalige Musikwelt: der „herbe", der „strenge und ernste Brahms" und Walzer — das schienen unvereinbare Begriffe zu sein. Sie sind der erste starke Niederschlag von Wien und der Wiener Luft im Schaffen unseres Meisters und der unmittelbare Vorläufer der vierhändigen Liebeslieder-Walzer und Neuen Liebeslieder-Walzer mit Gesang. Ihre Wiener Herkunft hat Brahms selbst festgestellt: er nennt sie „zwei Hefte kleiner unschuldiger Walzer in Schubertscher Form". Die Walzer schlugen mächtig ein: Arrangement auf Arrangement wurde nötig. Hanslick, ihr Pate, hat hübsche und treffende Worte für sie gefunden:

„Welch reizende liebenswürdige Klänge! Wirkliche Tanzmusik wird natürlich niemand erwarten: Walzer-Melodie und Rhythmus sind in künstlerisch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichsam nobilisirt. Trotzdem stört darin keinerlei künstelnde Affektation, kein raffiniertes, den Totaleindruck überqualmendes Detail — überall herrscht eine schlichte Unbefangenheit, wie wir sie in diesem Grade kaum erwartet hätten. Die Walzer, sechzehn an der Zahl, wollen in keiner Weise groß thun, sie sind durchwegs kurz und haben weder Einleitung noch Finale. Der Charakter der einzelnen Tänze nähert sich bald dem schwunghaften Wiener Walzer, häufiger dem behäbig wiegenden Ländler, mitunter tönt wie aus der Ferne ein Anklang an Schubert oder Schumann.

Gegen Ende des Heftes tönt es wie Sporengeklirr, erst leise und wie probirend, dann immer entschiedener und feuriger — wir sind, ohne Frage, auf ungarischem Boden. Im vorletzten Walzer tritt dies magyarische Temperament mit brausender Energie auf; als Begleitung erdröhnt nicht der ruhige Grundbaß des Straußschen Orchesters, sondern das leidenschaftliche Geflatter des Cymbals. Ohne Zweifel hätte dies Stück den effectvollsten Abschluß gebildet, allein es liegt ganz in dem Wesen Brahms', den feineren und tieferen Eindruck dem rauschenden vorzuziehen. Er schließt, zum oesterreichischen Ländlertone zurückkehrend, mit einem kurzen Stücke von bezauberndem Liebreiz: ein anmuthig wiegender Gesang über einer ausdrucksvollen Mittelstimme, welche im zweiten Theile unverändert als Oberstimme erscheint, während dazu die frühere Hauptmelodie nun die Mittelstimme bildet.

Das Ganze in seiner durchsichtigen Klarheit zählt zu jenen echten Kunststücken, die Keinem auffallen und Jedermann entzücken."

Wir fügen noch hinzu: Brahms hat alle Arten und Charaktere von Walzern zum Strauß gebunden. Festlich rauschende (Nr. 1, 13), wohlig mit Johann Strauß sich wiegende (2), Schubertsche „Ländlerische" (15), sinnige (5, 10), erregt dahinflatternde (9), leidenschaftlich-energische (4), leichtherzig scherzende (6), elegische (3, 7, 12, 16) und in Rhythmus und Melodie ungarisch gefärbte (11, 14). Vielleicht spricht sich aber der ernste Norddeutsche doch am schönsten und eigensten in den elegischen, danach in den sanft und sinnig schwärmenden Nummern aus. Sie sind auch in der musikalischen Arbeit am liebevollsten und feinsten bedacht. Nummern wie die zweite, fünfte und vorletzte sind sogar bei einem Meister des edel stilisierten, volkstümlichen Tanzes nur einmal da. Wir haben vielleicht kein andres Werk von Brahms, in dem der sinnige und nach norddeutscher Art an bürgerlichen häuslichen Freuden sich still und tief erfreuende Mensch sich so warm, offen und einfach gibt, wie in diesen vierhändigen, in allen möglichen Arrangements über die Welt gezogenen Walzern. Man gewinnt mit ihrer Hilfe schnell ein persönliches und liebes Verhältnis zu ihm. Hanslick hat recht: dies Heft ist eine heimliche Huldigung an die Stadt der Schubert, Lanner und Strauß; es steckt, wie wir sahen, manch Ländler- und ungarischer Ton in ihm; allein das beste und volkstümlichste ist doch echter Brahms und weist noch unmittelbar in die Kinder- und Jugendzeit des Komponisten zurück.

Einen noch unvergleichlich viel größeren, ja, bezeichnenderweise für den Geschmack des Publikums den größten Erfolg, der Brahms je mit seiner Kunst zuteil wurde, hatten die vierhändigen Ungarischen Tänze (ohne Opuszahl), von denen die beiden ersten Hefte 1869, die beiden letzten 1880 erschienen. Für viele amusische Menschen bilden sie heute noch das einzige, was sie von Brahms wirklich kennen und lieben. Die Originalmelodien dieser Tänze sind herrenlos Gut von Zigeunerkapellen; die Namen ihrer Komponisten sind längst vergessen, ihre Melodien leben durch Brahms' „Satz" — er hat ehrlich auf dem Titel das Wort „gesetzt" betont — unsterblich fort. Erst Brahms' adelnde Kunst hat die Komponisten wieder entdecken helfen. Vorgänger scheinen da: Haydn, Beet-

hoven, Schubert — das vierhändige Divertissement à la hongroise —, Liszt — die Ungarischen Rhapsodien, die Rakoczy-Marsch-Paraphrase. Keiner von ihnen hat uns das Wesentliche, Echte und Eigene der Zigeunermusik in getreuer Übertragung und Wiedergabe so unmittelbar nahe gebracht, wie Brahms. Die ungeheure, ja scheinbar unüberwindliche Schwierigkeit solcher Übertragungen kann nur der richtig würdigen, der solche ungarische Weisen von echten Zigeunerkapellen vortragen hört. Sie sind reine, fessellos schweifende, chaotisch gärende und aus der tiefsten Musikseele unmittelbar schöpfende Naturmusik von Naturkindern. Es scheint unmöglich, sie in Metrum, Takt und Rhythmus zu spannen, ihre bezaubernde und erfrischende Unkultur, ihre wilde Freiheit, ihre aller Ordnung Hohn sprechende Kühnheit in Kultur, Maß und Ordnung zu wandeln. Brahms ist es in erstaunlichster Weise gelungen. Seine mächtigen Helfer waren: Rhythmus und Harmonie. Mit dem genialen gesunden Instinkt des geborenen Musikers arbeitete er damit überall den individuellen Charakter jeder Weise scharf heraus, und darauf kommt es ja unendlich viel mehr an, als auf philologische Buchstabentreue. Noch erstaunlicher bleibt es, wie er das Wesentliche, Eigene und Echte der Zigeunermusik in seinem Satz gewahrt und gerettet hatte: diese Tänze spielen sich und hören sich an wie originale ungarische Volksmusik. So erfreuen und entzücken sie jeden: den Liebhaber durch ihre Natur, den Kenner durch ihre Kunst.

Ihr Erfolg war ungeheuer, ihre Arrangements waren Legion. Eine unfreiwillige Reklame bereiteten Neid und Mißgunst: Reményi voran, bezichtigten ungarische Komponisten den Meister des „Plagiats", der widerrechtlichen Aneignung fremden geistigen Eigentums auf Kosten seiner Besitzer. Sie konnten das, rein äußerlich betrachtet, tun, weil nur ganz wenige Melodien dieser Ungarischen Tänze von Brahms selbst herrühren, die meisten ungarischen Originalursprungs sind. Aber abgesehen davon, daß alle großen Meister fremden Melodien durch ihre Bearbeitungen ein neues künstlerisches und ganz selbstverständlich beanspruchtes Bürgerrecht gaben, hat Brahms selbst jedes etwa mögliche Mißverständnis durch zweierlei selbst beseitigt: durch das Fehlen jeder Opuszahl und durch die Worte „für das Piano gesetzt". Die vom Verlagshause Simrock in einer schneidigen Broschüre „Zur Abwehr. Johannes Brahms

und die Ungarischen Tänze" (Berlin 1897) — gegen Otto Neitzel und die „Kölnische Zeitung" — widerlegten Vorwürfe fielen also auf ihre Urheber zurück; Brahms selbst schwieg und ging damit über Reményi und Konsorten vornehm zur Tagesordnung über.

DIE ORGELMUSIK

Mit Ausnahme des einzig schönen und wertvollen Nachlasses der elf Choralvorspiele gehören Brahms' Orgelkompositionen zu den Parerga und Paralipomena des Meisters. Als Orgelkomponist hat Brahms nicht tiefer durchgegriffen. Seine Orgelsachen sind — wie sich dies ja bei diesem klassischen Instrument strenger Polyphonie eigentlich von selbst versteht — durchweg Studien im hohen kontrapunktischen Stil, Muster intimer Klein- und Feinkunst des Orgelstils. Am stärksten tritt dieser Studiencharakter in den beiden kleinen Einzelwerken aus früheren Jahren hervor: der Fuge in as-moll (Beilage zu Nr. 29 der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1864) und dem Choralvorspiel und Fuge in a-moll über des alten Hamburgers Johann Rist' Worte „O Traurigkeit, o Herzeleid" (Beilage zum Musikalischen Wochenblatt 1882). Beide entstammen der Zeit, als Brahms, von Marxsen und Schumann zum Meister gesprochen, noch Jahre lang teils allein, teils im austauschenden Briefwechsel mit Joachim, die strengsten kontrapunktischen Studien trieb. Diese beiden gelegentlichen Stücke sind das einzige, was Brahms' unerbittlich scharfe Selbstkritik von all den vielen Studien der Veröffentlichung wert hielt. Von ihnen ist die as-moll-Fuge das weitaus bedeutendere und wertvollere Stück. Der zweiundzwanzigjährige angehende Orgelspieler hat es bereits 1856 als Schumanns Gast in Düsseldorf geschrieben. Gleich in diesem ersten kontrapunktischen Gesellenstück gibt es etwas besonders Gelehrtes und Ungewöhnliches: der Comes, die Beantwortung des Fugenthemas, erfolgt sofort in der Umkehrung (Inversion). Zarte und sinnige Zwischensätze schieben sich in die strenge Durchführung der Fuge hinein. Das zweite Stück greift seelisch da am tiefsten, wo der Übergang zur Fuge vollzogen wird, deren Thema aus dem

Cantus Firmus des Pedals herauswächst und abermals sogleich in der Umkehrung beantwortet wird.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Brahms für seine 1896 geschaffenen und erst 1902 nach seinem Tode veröffentlichten elf Choralvorspiele einige dieser Studien aus früheren Jahrzehnten mit herübergenommen und vielleicht noch einmal überarbeitet hat. Vielleicht wollte Brahms mit diesen elf Choralvorspielen auch nur eine erste probeweise Auswahl aus der Schatzkammer seiner instrumentalen Kleinkunst gegeben haben. Wenn man diese Choralvorvorspiele Brahms' „Orgelbüchlein" genannt hat, so hat man damit zugleich ganz richtig auf ihr Muster und Vorbild gewiesen: Joh. Seb. Bachs Orgelbüchlein. Diese Brahmsschen Choralvorspiele sind in Anlage und Stil durchaus Bachisch, im Satz aber ebenso unverkennbar Brahmsisch. Bachisch ist ihre ebenso unaufdringliche wie meisterliche kontrapunktische Kleinarbeit; Bachisch die abgeklärte Lebensreife, der tiefe Lebensernst, der aus ihnen spricht. Man merkt es ihnen schon in ihren praktischen Grundgedanken an, daß sie an der Schwelle des Todes, daß sie teilweise unter Todesahnungen geschrieben wurden und in eine Reihe mit den vier Ernsten Gesängen gestellt werden können: nicht weniger als acht handeln von den „letzten Dingen", vom Tode, von Jesu Leiden und Sterben, vom Abschied von dieser Welt und dem ewigen Leben in einer anderen; zwei, „O Welt, ich muß dich lassen" und „Herzlich tut mich verlangen" sind je zweimal bearbeitet, und nur ein Choralvorspiel — das achte über des alten Michael Praetorius' unsterbliches Chorlied „Es ist ein' Ros' entsprungen" — versenkt sich in das stille Glück der deutschen Weihnacht. Bachisch endlich ist die mannigfaltige Art und Weise, in der Brahms den Cantus firmus des Chorals bald unten ins Pedal, bald oben in den Sopran legt, die Choralmelodie kunstvoll, und hier gern kanonisch oder in Gegenbewegung, von den übrigen Stimmen imitieren läßt, das poesievolle Kunstmittel des Echos in der alten Musik verwendet und mit jeder neuen Choralvariation ein neues, auch rhythmisch und metrisch verschiedenartiges kleines Charakter- und Stimmungsbild gibt.

Der große und feine Kenner alter Musik, der Brahms war, wird aber nicht bei Bach stehen geblieben sein. Er dürfte auch — wir wissen es von seiner Detmolder und zweiten Hamburger Zeit —

die großen vor-Bachischen Meister des Orgelchorals, der Choralvariation und -fantasie, wie den Hallenser Meister der Tabulatura nova von 1624, Samuel Scheidt, wie den Nürnberger Meister an St. Sebald, Johann Pachelbel, oder den Thüringer Meister an Erfurts St. Thomas, Johann Gottfried Walther, studiert und die Werke der großen norddeutschen Organistenschule im 17. Jahrhundert, deren zumeist durch den hochbedeutenden holländischen „Organistenmacher" Sweelinck gebildete Meister vornehmlich in Brahms' Vaterstadt Hamburg saßen (Scheidemann, Reinken, Lübeck, Weckmann, Jac. Praetorius), gekannt haben. Ja, wir dürfen ohne Übertreibung sagen: in Brahms' elf Choralvorspielen feiert die der polyphonen vokalen Meisterkunst der Niederländer des 16. Jahrhunderts entsprossene, echt protestantische Instrumentalkunst der Choralbearbeitung für die Orgel eine späte und letzte moderne Nachblüte. Dem großen Logiker und kammermusikalischen Goldschmiedearbeiter Brahms mußte diese Kunst in hohem Maße entgegenkommen. Der Wortlaut und Charakter des unterlegten Chorals bestimmte von vornherein den Charakter und die Stimmung der Musik. Für kontrapunktisch-polyphone Klein- und Feinkunst war in den verschiedenartigsten Kombinationen des Choralmotivs mit verlängerten, verkürzten, umgekehrten, kanonisch imitierenden oder fugierenden Stimmen der weiteste Spielraum gelassen. Der Cantus firmus des Chorals ließ sich in den Baß, in die Mitte, in den Diskant legen oder nach einzelnen Zeilen zerlegen.

Brahms hat diese unzähligen Möglichkeiten nach allen Kräften genutzt. Wenn irgendwo, versagt bei diesen Choralvorspielen das Wort zur Erläuterung. Man muß diese kostbaren Kabinettstücke intimster polyphonisch-kontrapunktischer Kleinkunst selbst bis ins letzte Detail studieren und analysieren, um diese unendlich feine musikalische Meisterkunst wirklich zu würdigen. Denn was hülfe es viel, wenn ich den Herrn Statisticus zu Hilfe riefe und trocken registrierte, daß der Choral in denen und jenen Vorspielen im Baß, in denen und jenen im Sopran liegt, daß die fünfte Nummer („Schmücke dich, o liebe Seele") dreistimmig gehalten ist, daß die fünfte, sechste („O wie selig seid ihr doch") und neunte Nummer auch dem Umfang nach die am wenigsten schwerwiegenden sind, daß einzig die vierte Nummer („Herzlich tut mich erfreuen") in

lichtere und hellere Stimmung getaucht ist, daß die dritte Nummer („O Welt, ich muß dich lassen", I) fünfstimmig und am Schluß sechsstimmig, daß die sechste in ganz einfacher, ruhiger Beschaulichkeit mit dem vollständigen Cantus firmus im Sopran dahinfließt, oder wenn ich versicherte, daß die musikalische „Arbeit" selbstverständlich in allen Nummern bewunderungswürdig fein und reif ist? Wichtiger und fruchtbarer erscheint es mir, auf das eigentlich neue und „moderne" Element in diesen Choralvorspielen hinzuweisen: die Feinheit und Mannigfaltigkeit der Stimmung. Sie ist durchweg ernst, denn Brahms hat diese Orgelstücke nach Kalbecks Versicherung im Gedenken und zum Gedächtnis an seine geliebteste und treueste Freundin Clara Schumann geschrieben. Sie sind ein Rückblick und ein Epilog, ein Gruß an die Jugend und ihre musikalischen Ideale und ein Abschied von dieser, trotz allem so schönen Welt. Und dies alles, Rück- und Ausblick, hüllt Brahms in seinen ureigenen zarten und feinen Schleier tiefer norddeutscher Resignation. Erst von diesem Brahmsschen Standpunkt aus wird man diese Choralvorspiele nicht nur verstehen und innig lieben, sondern auch empfinden lernen, was sie von den Orgelchorälen Bachs und der vor-Bachischen Meister innerlich trennt: die ganz subjektive und moderne Kunst der Stimmung, des resignierenden Weltschmerzes. Wer da im einzelnen nachprüft und sieht, wie Brahms z. B. in der zweiten Nummer („Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen") die stützende verminderte Quinte der fein durchbrochenen Begleitung zur zarten Andeutung von Jesu Leiden nutzt, wie er die dritte Nummer („O Welt, ich muß dich lassen", I) ein gleichzeitig in der Umkehrung gebrachtes seufzendes Achtelmotiv durchziehen oder in der letzten Nummer („O Welt, ich muß dich lassen", II) die Schlußzeile in ersterbenden Rhythmen ins Nichts verwehen und verklingen läßt, der wird deutlich und tief ergriffen fühlen, was Brahms mit der subjektiv-pessimistischen Resignation seiner tiefen und gemütvollen norddeutschen Gefühlsnatur diesen Choralvorspielen an modernem Stimmungszuwachs gegeben hat.

DIE KAMMERMUSIK

Wie uns der erste Überblick lehrte, wird Brahms' Kammermusik fast völlig durch die zweite Periode (die sechziger Jahre) und die vierte Periode (die achtziger und neunziger Jahre) umgrenzt. Ausgenommen sind davon einzig die in die siebziger Jahre fallenden Streichquartette und das dritte Klavierquartett.

Dem ersten Überblick über Brahms' gesamtes Schaffen folgt hier ein zweiter besonderer über seine Kammermusik, die immer einen entscheidenden und ungemein wichtigen Teil seines Werkes bilden wird. Brahms veröffentlichte an Duos: drei Violinsonaten op. 78 (G-dur), 100 (A-dur), 108 (d-moll) aus den achtziger Jahren, zwei Cellosonaten, die erste op. 38 (e-moll) aus der Mitte der sechziger, die zweite op. 99 (F-dur) aus dem Ende der achtziger Jahre, zwei Klarinettensonaten op. 120 (f-moll, Es-dur) aus den neunziger Jahren; an Trios: drei Klaviertrios op. 8 (H-dur) aus dem Ende der fünfziger, in seiner zweiten Fassung aus dem Anfang der neunziger Jahre, op. 87 (C-dur) und op. 101 (c-moll) aus den achtziger Jahren, ein Trio mit Waldhorn op. 40 (Es-dur) aus den sechziger und eins mit Klarinette op. 114 (a-moll) aus dem Anfang der neunziger Jahre; an Quartetten: drei Streichquartette op. 51 (c-moll, a-moll) und op. 67 (B-dur) aus den siebziger Jahren, drei Klavierquartette op. 25 (g-moll) und op. 26 (A-dur) aus den sechziger und op. 60 (c-moll) aus den siebziger Jahren; an Quintetten: zwei Streichquintette op. 88 (F-dur) aus den achtziger und op. 111 (G-dur) aus dem Anfang der neunziger Jahre, eins mit Klavier op. 34 (f-moll) aus der Mitte der sechziger Jahre, eins mit Klarinette op. 115 (h-moll) vom Anfang der neunziger Jahre; an Sextetten: zwei Streichsextette op. 18 (B-dur) und op. 36 (G-dur) aus den sechziger Jahren. Wir sehen: auch hier zumeist Paare von Zwillingen oder gar Drillingen innerhalb ein und derselben Gattung.

Das ist eine artige Tabulatura, und damit sie Leben wird, müssen wir diese einzelnen Gattungen und 22 Werke in lauter selbständige und persönliche Charaktere verwandeln.

Von den drei Violinsonaten sind die beiden ersten op. 78 (G-dur) und 100 (A-dur) innerlich enger miteinander verwandt. Die erste Sonate, die sog. „Regen-Sonate", ist eine zart elegisch-wehmutsvoll gefärbte, auf den pastoralen Grundton einer stillen

Beschaulichkeit und sinnigen Heiterkeit gestimmte Instrumentalidylle durchaus intimen Stils und Satzes; ein „Rückblick“ von der Art, wie er bei Brahms zuerst in der Klaviersonate in f-moll vorkommt: ernst, doch mild und verklärt aus Sehnsucht, Schmerz und Wehmut geboren und in allem, auch im Glücksgefühl, sanft verschleiert. Die motivischen Anklänge der „drei d“ im ersten und zweiten Satz verdichten sich endlich im rondomäßigen dritten mit dem vollen, sanft-elegischen g-moll-Thema der Geige und der eintönig und unablässig rinnenden Sechzehntelfigur des Klaviers zum sanft herniederwallenden Regen:

Walle Regen, walle nieder,
Wecke meine alten Lieder,
Die wir in der Türe sangen,
Wenn die Tropfen draußen klangen!
Möchte ihnen wieder lauschen,
Ihrem süßen, feuchten Rauschen,
Meine Seele sanft betauen
Mit dem frommen Kindergrauen —.

Claus Groth und Johannes Brahms.
(Regenlied aus op. 59).

Diesem innerlich verhaltenen Rückblick auf Kindheit und Jugend entspricht auch das Adagio. Es ist weich, volkstümlich-schlicht im Thema und in der gelegentlichen Zweistimmigkeit der Geige und voll Waldesduft und sanftem Hörnerklang am Schluß. Im Mittelteil aber — più andante — wird das Regenmotiv rhythmisch zum Trauermarsch in Beethovenscher Art stilisiert; ist es der Gedanke an den Rhein, an Schumanns tragischen Tod, der diesen Schumannisch innigen und schlichten Satz hier überschattet? Jedenfalls ist sein Hauptthema ein poetischer Lieblings- und Leitgedanke des Tondichters, da er in den Schlußteil des letzten Satzes noch einmal hineintritt. Zur außerordentlich intimen Anlage in Stil und Satz dieser Sonate kommt eine große und unaufdringlich versteckte Kunst im Detail und eine ganz ungewöhnliche Konzentration und Knappheit der Form. Alles, bis in die Figurationen und Passagen des Klaviers hinein, ist in diesem kammermusikalischen Filigran thematisch fest miteinander verbunden und wie mit silbernem Stift in durchsichtigster Klarheit durchgezeichnet. Alle dunklere Leidenschaft des Moll verdichtet sich in der Durchführung des ersten

Satzes; in allem übrigen schweigt ihre Stimme völlig. Das Schönste kommt ganz zum Schluß im letzten Satz: sein selig schwärmendes Ausklingen in süß-schmerzliche Resignation erinnert in seinem durchklingenden Naturton von Quellenrauschen und Bachesmurmeln unmittelbar an das Ende der dritten Symphonie. In solchen sanft und breit ausklingenden Codas ist Brahms ein unvergleichlicher Meister. Dieser Schluß vornehmlich und die zarte Versonnenheit und anmutige Grazie, die alle drei Sätze dieser ersten Violinsonate gleichmäßig durchzieht, hat wohl hauptsächlich zu ihrem damaligen großen Erfolg mit beigetragen: sie sang sich, hauptsächlich durch Joachims Vermittlung, fast mehr wie alles andere, was Brahms vorher geschaffen, in die Herzen der Menschen ein.

Heute gilt als die schönste Violinsonate des Meisters wohl ziemlich allgemein die zweite, die „Thuner Sonate" in A-dur op. 100. Sie ist jedenfalls die äußerlich dankbarste und wirkungsvollste, die innerlich überzeugendste, faßlichste und die klanglich entzückendste und intensivste. Die Lebensgeschichte unseres Meisters erzählte uns von dem glücklichsten Sonnenschein am Thuner See im Sommer 1886, der sie entstehen sah. Freund Widmann, in dessen Berner Heim sie gleich der Cellosonate op. 99 und dem Klaviertrio op. 101 zuerst erklang, hat sie in einer artigen Märchenballade „Die Thunersonate" verherrlicht, deren erste Strophe Ort und Zeit ihrer allgemeinen Stimmung gar hübsch wiedergibt:

Dort, wo die Aare sanft dem See entgleitet
Zur kleinen Stadt hinab, die sie bespült,
Und Schatten mancher gute Baum verbreitet,
Hatt' ich mich tief ins hohe Gras gewühlt
Und schlief und träumt' am hellen Sommertag
So köstlich, wie ich kaum es künden mag.

Mit der Einheitlichkeit des intim durchgezeichneten kammermusikalischen Filigrans in der ersten Violinsonate verbindet sich auch in der zweiten wieder die Einheitlichkeit der glücklich und wohlig schwärmenden Grundstimmung aller drei Sätze. Man hat bei ihrem Erscheinen die zufällige Übereinstimmung der ersten drei Noten des entzückenden Hauptthemas des ersten Satzes mit Walthers Preislied aus Wagners Meistersingern bemerkt und grundlos scharf betont. Sie mag als Symbol für die glückliche und beglückende Frühlings-

stimmung des Werkes gelten. Der zweite, fast kirchlich gebundene langsame Satz in D-dur ist ein großes und herrliches stilisiertes Abendlied mit Aveläuten über den See. Da, wo der Komponist sich in seliges Träumen und Sinnen zu verlieren scheint, rafft er sich plötzlich energisch auf und schaut im d-moll-Alternativ (Vivace), das im ganzen nach der Wiederholung des Hauptsatzes noch zweimal wiederkehrt, rasch noch einmal nach Ungarn herüber — und sieh: die Lebensfreude ist flugs wiederhergestellt. Das Köstlichste kommt im Schlußsatz, einem Andante grazioso quasi Allegretto. Diese breit und langatmig dahinströmende, wohlig sich dehnende und glücklich schwärmende Kantilene der Geige wirkt wie goldener Abendschein; sie ist in ihrer gesättigten dunklen Intensität und herzergreifenden Innigkeit von der Art, daß — um Billroths Wort vom Regenlied zu wandeln —, würde sie so gesungen, wie sie sich in unserem geistigen Ohre gestaltet, wir der Tränen nicht würden Herr werden. „Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch" — so singt sie, wie wir aus mancherlei leisen Anklängen dieses Satzes glauben schließen zu dürfen.

Durch ihre Viersätzigkeit, ihre breitere Form und Anlage, ihren großen Stil der Ecksätze und ihren leidenschaftlich-pathetischen Grundcharakter steht die dritte, dem Freunde Hans von Bülow gewidmete Violinsonate in d-moll op. 108 ein wenig außerhalb des Rahmens der Thuner Violinsonaten-Trias. Sie steht zu ihnen als Sonata appassionata etwa, wie die zweite Cellosonate in F-dur zur ersten in e-moll. Ihre Krone ist der zweite Satz (Adagio) mit seiner herrlichen, groß empfundenen und weit, über vierundzwanzig Takte gespannten Kantilene der Geige auf der G-dur-Saite. Der erste, ein Allegro alla breve, entspricht dem dritten: hier Leidenschaft in der Ruhe, dort in der Bewegung. Wie in der dritten Symphonie, kommt der dramatische Konflikt erst im Finale (Presto agitato) zum Austrag; was ihm vorangeht, ist nur seine bald ruhig und feierlich, bald leidenschaftlich betonte (erster Satz), bald erhaben selbstvergessene (zweiter Satz), bald in die Form eines echt Brahmsschen, trüb im engsten motivischen Kreise sich drehenden Intermezzos — fis-moll, $^2/_4$ — gekleidete, geheimnisvoll-gedämpfte und fahle (dritter Satz, Scherzo) Vorahnung. Inhalt, Stil und Satz geben noch weit mehr, als die A-dur-Sonate, echtesten Spät-Brahms: mehr

Reflektion als Ursprünglichkeit der Erfindung, knappe, gedrungene Form, herbe Männlichkeit, kräftige, massive Wucht und reiche, teilweise zum Virtuosen gesteigerte Behandlung des Klaviers. Damit ist ihr das Urteil gesprochen: die größte seelische Feinheit, die zarteste Intimität des Stils und Satzes ist den beiden ersten, die größte und im Konzertsaal durchgreifendste Wirkung der dritten Violinsonate zu eigen. Wer da nun erkannt hat, daß nicht der angeblich herbe, sondern der weiche und glücklich schwärmende, der sinnig beschauliche und elegisch resignierende Brahms vielleicht doch der weitaus echteste und wertvollste ist, wird nicht lange im Zweifel sein, welcher dieser drei Violinsonaten er die Palme reicht.

Nicht minder wohl, welcher der beiden Cellosonaten. Die erste, aus der Mitte der sechziger Jahre, in e-moll op. 38, ist die Elegische und Pastorale, die zweite, aus der Mitte der achtziger Jahre, in F-dur op. 99, die Appassionata und Pathétique unter ihnen. Freilich, auch die erste wahrt den elegisch-pastoralen Grundcharakter nicht entfernt so einheitlich, wie die beiden ersten Violinsonaten. Das Finale jedenfalls, eine mit vollendeter Meisterkunst durchgeführte Fuge mit drei Themen von knorriger Männlichkeit, herber Klangwirkung, spitzer, unwirscher Rhythmik und rastlos drängender robuster Kraft aus der Zeit der die großen Händelvariationen für Klavier op. 24 abschließenden Fuge, fällt aus diesem elegisch-pastoralen Rahmen einigermaßen heraus. Um so treuer wahren ihn die beiden ersten Sätze. Einen seelisch wie menschlich so intensiv und innig gefühlsbeseelten, reichen und vollen, einen so innerlich und unmittelbar empfundenen Satz, wie den ersten, hat Brahms kaum je wieder geschrieben. Ganz besonders aber muß die kluge Einsicht gepriesen werden, mit der Brahms das Cello als edles kantables, als Gesangsinstrument im episch-balladisch und ruhig erzählenden Hauptthema, wie in der unruhigeren und drängenderen Sulima-Gestalt des schönen zweiten Themas behandelt, was er ihnen in der hochinteressanten Durchführung an Leidenschaft und Feuer abgewonnen hat. Zwischen erstem und drittem Satz steht das echt Brahmsisch gedämpfte und in seiner sinnigen Heiterkeit zurückhaltende Intermezzo des mittleren in Art einer stilisierten Menuett: ein Gruß des Meisters aus der Zeit der vierhändigen Liebeslieder-Walzer von besonderer thematischer Einheitlichkeit, indem das Trio-

Thema mit umspielender Figuration aus den ersten Noten des Hauptthemas des Menuetts abgeleitet wird.

Die zweite Cellosonate in F-dur op. 99 wahrt den leidenschaftlich-pathetischen Stil bis in die tief schmerzliche Klage des Adagio affettuoso hinein; sie steht auch ihrer Viersätzigkeit zur ersten etwa wie die dritte Violinsonate (d-moll) zu den beiden ersten. Alle Leidenschaft stürmt und drängt in den beiden Ecksätzen und in dem unruhig gärenden und gespenstisch flackernden Scherzo des stürmischen Allegro passionato; bis zur Plastik der Gebärde anschaulich in den hocherregten „Ausrufen" und „Anrufen" des Cello über fassungslos schäumendem und wogendem Tremolo des Klaviers im Hauptthema des ersten Satzes. Der langsame Satz wählt die scheinbar weit entlegene Tonart fis-moll. Scheinbar: denn fis ist durch enharmonische Verwechslung (= ges) die Unterdominant von des, und dies die Unterterz von f. Dieser Satz rechnet sichtlich mit der Eigenart des großen Cellisten Hausmann: er ist überaus klanggesättigt und groß im Stil. Als Ganzes reicht die zweite Cellosonate — wie immer da, wo der Pathetiker Brahms statt des Elegikers zu uns spricht — an die erste wohl nicht ganz heran. So hat sie auch deren großen treuen Verehrerkreis bis heute nicht finden können.

Die beiden Sonaten für Klarinette und Klavier in Es-dur und f-moll op. 120 sind ebenso wie das Klarinettentrio in a-moll op. 114 und das Klarinettenquintett in h-moll op. 115 goldene und durch den künstlerischen Verkehr mit Richard Mühlfeld in Meiningen inspirierte Herbstfrüchte des alternden Meisters. Brahms' späte Liebe zur Klarinette war eine sehr tiefe. Ferdinand Schumann erzählt, daß Brahms der Klarinette eine bessere klangliche Anpassung an das Klavier zuschrieb, als den, einen ganz anderen Toncharakter besitzenden Streichinstrumenten, und daß er ihrer viel reicheren Pflege als Soloinstrument und in der Kammermusik wie bisher das Wort redete. Wir Heutigen müssen uns an den ebenso lieblichen und vollen, als „offenen" und körnigen Schalmeienklang der Klarinette als Soloinstrument erst langsam hineinhören. Ist uns das gelungen — und das ist eigentlich gar nicht so leicht, da wir bei der Klarinette wie beim Horn, Brahms' erster Liebe unter den Bläsern, immer zuerst an das Orchesterinstrument

und den Orchestermusiker denken —, so werden wir die ganz eigenen und intimen Reize dieser beiden Klarinettensonaten weit besser würdigen. Sie liegen bei der Es-dur-Sonate im liebenswürdig-schwärmerischen und weichen ersten Satz und in den reizenden Variationen des mittleren Satzes, in der f-moll-Sonate in der entzückenden, sinnig-beschaulichen und naiv-bukolischen Pastoralidylle des Allegretto grazioso. Ja, vielleicht ist dieser unendlich liebliche und anmutige Satz doch wohl überhaupt die Krone beider Sonaten. Das Andante dieser f-moll-Sonate erinnert in seiner sanften Resignation und Schwermut an den langsamen Satz des Klarinettenquintetts. Die dem bukolisch-idyllischen und lyrischen Charakter der Klarinette weniger zuträgliche pathetische Leidenschaft ist mit klugem Bedacht beträchtlich aufgespart. In der Es-dur-Sonate lebt sie sich nur kurz in dem es-moll-Scherzo (mit Trio) des Allegro appassionato aus, das in seiner bedeutenden und anspruchsvollen Haltung beinahe aus dem Rahmen des Ganzen etwas herausfällt; in der f-moll-Sonate im hochpathetischen und komplizierten Allegro appassionato des ersten Satzes. Ich ziehe ihnen die Schlußsätze, namentlich den rhythmisch gar frisch und schalkhaft mit den „drei F" seines Hauptthemas (halbe Noten) spielenden rondoartigen der f-moll-Sonate und die freien Variationen des Finalsatzes der Es-dur-Sonate weit vor.

In der Reihe der drei Klaviertrios nimmt das erste in H-dur op. 8 einen besonderen Platz ein. Es ist ein Jugendwerk, ein Bekenntnis des Jünglings mit allen unersetzlichen Schönheiten und Vorzügen, mit allen formalen Schwächen der Jugend. Der reife Brahms hat die letzteren wohl weit stärker empfunden als die ersten. So gab er, durch Hanslicks Tadel einer „unausgereiften Künstlerschaft" wohl noch mit dazu bestimmt, dem Trio von 1859 noch 1891 eine neue, von Grund aus durch- und umgearbeitete Fassung. Unberührt läßt diese zunächst die eigentümliche und charakteristische Tonartenfolge der einzelnen Sätze. In H-dur steht einzig der erste und dritte (Adagio) Satz; der zweite und letzte stehen in h-moll. Das gibt einen sehr bedeutenden düsteren und fahlen herbstlichen Einschlag. Unangetastet läßt die neue Fassung weiterhin das Scherzo mit Trio mit Ausnahme des neuen knappen und wunderbar eigenartigen Schlusses. Im ersten Satz entfernt

sie sofort den früheren Seitensatz und beseitigt die namentlich im alten fugierten Durchführungsteil fühlbaren Längen und Imitationen. Sie ersetzt sie durch eine regelmäßige, in ihrer motivischen und rhythmischen Verhäkelung und polyphonischen Kleinarbeit des späteren, gereiften Brahms zum breiten und klaren jugendlichen homophonischen Gefühlsstrom des alten Hauptsatzes in eigentümlichen und dem Kenner wohl bemerkbaren Gegensatz tretende neue, außerordentlich kunstreiche Durchführung. Die drei Themen des alten Satzes sind auf zwei reduziert, aus zwei Durchführungsteilen ist einer geworden, seine Fugierung verschwunden, die Rückleitung zur Wiederholung des Hauptsatzes (Reprise) mit jener außergewöhnlichen Kunst so unmerklich und überraschend vollzogen, wie erst der reife Brahms sie besaß. So hat Heinrich von Herzogenberg ganz recht, wenn er Brahms gesteht: „Die Anpassungskraft des älteren an den jüngeren Brahms in dem zweiten, dritten und vierten Satz des Trios ist geradezu erstaunlich; im ersten kann ich des Eindrucks nicht Herr werden, als sei's eine Kompagniearbeit zweier innerlich nicht mehr ganz gleicher Meister. Das liegt wohl an mir, der ich dem lieblichen E-dur-Sätzchen immer noch eine Scheidetäne nachweine." Der langsame Satz (Adagio) ist stark durchgearbeitet, sein Schubertzitat („Das Meer erglänzte weit hinaus") und seine herrliche Coda beseitigt. Der dunklere Farben annehmende, unruhig fragende, stockende und wieder vorwärtsdrängende Mittelteil ward auf das gehörige Maß edler Zurückhaltung gebracht und ein zu ihm überleitender neuer gesangvoller Seitensatz in gis-moll von echt Brahmsscher, fast slawisch weicher Schwermut eingefügt, dessen Träger das Cello ist. Das doppio movimento der alten Ausgabe ist getilgt. Am stärksten ist das Finale, der dramatische Höhepunkt des Werkes, in Mitleidenschaft gezogen: die wunderbare, breit dahinströmende Fis-dur-Kantilene des Cello ist gestrichen und dafür ein neues, derb und in rüstigem Wanderschritt ausgreifendes Seitenthema in D-dur eingesetzt, das vom eigentlichen Brahms nur wenig sagt. Heute liegen die Dinge so, daß man im öffentlichen Musikleben durchaus diese späte, neue Fassung vorzieht. So wenig wir für diese Gewohnheit alle Gründe gelten lassen können, so selbstverständlich muß sie uns als Grundlage unserer Betrachtung dienen.

Wie in den frühen großen Klaviersonaten, nimmt der junge Tondichter des H-dur-Trio halb unbewußt, halb aber durchaus bewußt und bestimmt den Ausgang von Beethoven. Beethovenisch ist der lange Atem der vielen herrlichen und — wie etwa das hinreißend schöne und sich uns sofort tief ins Herz hinein singende, zuerst wohlig vom Cello angestimmte Hauptthema des ersten Satzes — der ganz unmittelbar und packend aus dem Vollen eines reich bewegten Innern strömenden Melodien in allen Hauptthemen dieses Werkes. Beethovenisch ist die Höhe und Weite der formellen Anlage und die ausgreifende Energie der Entwicklungen und Durchführungen. Beethovenisch ist in seiner engen formalen und inhaltlichen Verwandtschaft mit dem entsprechenden Satz in Beethovens G-dur-Klavierkonzert das schwermütig versonnene Adagio; hier wie dort hören wir in wechselseitiger Aussprache zwischen Klavier und Streichern die im Mittelsatz zu tieferen Erregungen gesteigerte weiche und stille Klage einer edlen Seele. Beethovenisch endlich ist das heimlich und gespenstisch wie der entsprechende Satz in Beethovens c-moll-Symphonie dahintappende h-moll-Scherzo. Dazu das rührende, fast symbolische Beethovenzitat aus dem Liederkreise an die ferne Geliebte („Nimm sie hin denn, diese Lieder") im zweiten, vom Cello in Fis-dur angestimmten Thema des letzten Satzes in der ersten, alten Ausgabe. Schumannisch, romantisch dagegen ist noch das gelegentlich stark, am stärksten im Scherzo und im unruhig gärenden und brausenden letzten Satz hervortretende und, wie in den übrigen Jugendwerken, unverkennbar nordisch gefärbte wild-phantastische, sowie das am köstlichsten im hell und freundlich gefärbten, gesangvollen Trio des Scherzo zum Ausdruck kommende schlicht-volkstümliche Element. Solche ganz einfache, in weiche Sexten und Terzen gekleidete und wie stilisierte Volksweisen wirkende Brahmssche Triothemen knüpfen noch unmittelbar an die Mittelsätze der ersten Klaviersonaten an und kommen unmittelbar von Schubert. Brahmsisch aber sind schon namentlich die Schlüsse aller Sätze. Hier denke ich besonders an den des Scherzo. Wie sich da alles gewissermaßen unter unseren Händen in seine Atome und Urelemente auflöst und ins Nichts verflüchtigt, wie die fahlen gehaltenen Akkorde des Klaviers den ganzen nordischen Elfenspuk in ein gespenstisches, unwirkliches Licht rücken,

wie es immer leiser, immer ungreifbarer wird, das ist ganz und gar Brahmsisch und ganz und gar neu und eigen. Brahmsisch sind auch bereits die bekannten weichen Terz-, Sext- und Oktavverbindungen im Klavierthema des Adagio, sind vor allem die weitgespannten und durchgreifenden Melodien. Brahmsisch ist die erste Liebe zur Synkope und zu Synkopen- und Triolenbildungen aller Art. Brahmsisch endlich ist der Sinnensturm des Finale. Die ruhe- und rastlose, mühsam gebändigte und gedämpfte Leidenschaftlichkeit in den unablässig dahingetriebenen Akkordfigurationen des Klavierparts ist noch Mendelssohnisch; das heimliche Thema, zu dem wir in der Lebensgeschichte des Meisters die einzelnen Variationen schrieben, ist Brahmsisch und heißt: Der junge Brahms in seiner „Wertherzeit". So wird man dieses Klaviertrio unmittelbar mit dem dritten Klavierquartett (c-moll op. 101) zusammenhalten, dessen Entwurf bereits in die gleichen fünfziger Jahre fällt. Wer zwischen den Zeilen und Noten zu lesen versteht, wird in diesem innerlich tief aufgewühlten, gärenden und brodelnden Finale des ersten Klaviertrios die ganze Liebes- und Leidensgeschichte des jungen Brahms versteckt finden. Hier wird die hoffnungslose Liebe nicht überwunden: das Ende — die große Coda — ist wütender Zorn und helle Verzweiflung

Was an jugendlichen Mängeln und Schlacken in diesem Trio übrigbleibt — und wir geben sie tausendfach gern für die jugendfrischen Vorzüge dahin! —, betrifft hauptsächlich formale Bedenken: die Längen des in der Urfassung gleich mit drei Themen in die Welt springenden ersten und letzten, der abschließende breit ausgesponnene und fugierte Teil der zweiteiligen Durchführung des ersten Satzes, die etwas zerrissene Anlage und Entwicklung des Finale. Und trotzdem: an Reichtum melodischer Erfindung und frischer Unmittelbarkeit der Wirkung ist dieses Jugendtrio auch von den späteren Klaviertrios des reifen Mannes nicht wieder übertroffen, ja, nicht einmal erreicht worden.

Die beiden späteren Klaviertrios, das zweite in C-dur op. 87 und das dritte in c-moll op. 101, entstammen der mittleren Schaffensperiode, den achtziger Jahren. In ihnen steht der reife Meister seiner Kunst vor uns. Ich möchte dem ersteren den Vorzug geben. Hier wirkt sogar auf den Moll-Dur-Menschen Brahms die Tonart C-dur gleich außerordentlich erfrischend ein. C-dur-Gedanken ver-

langen eine ganz besondere Frische und Natürlichkeit, denn eben diese Frische und Natürlichkeit hat, von Bachs C-dur-Präludium und Fuge im Wohltemperierten Klavier an, im Laufe der Jahrhunderte den eigentümlichen und stahlglänzenden, den hellen und gesunden, taten- und lebensfreudigen Charakter von C-dur mit bestimmen helfen, so daß eins vom anderen untrennbar bleibt. Das zeigt sich in diesem C-dur-Klaviertrio namentlich im ersten Satz. Brahms hat selten einen in der Form so groß und kühn angelegten und imposant aufgebauten, in der Aufstellung und Entwicklung der echten „C-dur-Themen" so anschaulich und energisch zu Werke gehenden Kammermusiksatz geschrieben. Dieser Satz zeigt Beethovenschen Geist. Am meisten wohl in der Entwicklung seiner Gedanken: sie legt bereits in der ersten Übergangsgruppe mit ihren streitbaren Engführungen die schwere kontrapunktische Rüstung an, und dazu stimmt der typisch Brahmsisch volle, wuchtige und ausgiebig synkopierende Klaviersatz dieses Werkes, der für jede seiner breit und geräumig angelegten, großen Einzelperioden eine scharf unterschiedene rhythmische Grundformel findet. Der Unterschied gegen das H-dur-Trio liegt klar genug zutage: der Strom der Erfindung fließt hier immer noch reich, aber er braucht doch schon mancherlei kräftige innere und äußere „Hemmungen", um sich richtig entwickeln zu können, und er spiegelt nicht mehr so viele romantische Bilder und Gesichte in unmittelbarem Empfinden, in weicher, gefühlsbeseelter oder phantastischer Schwärmerei wie im H-dur-Trio wider. Was romantisch in diesem ersten Satz des C-dur-Trios ist, bleibt vielmehr, wie das an den Ton der Magelonenromanzen anklingende G-dur-Seitenthema oder der aus ihm gebildete zweite Teil der großen Schlußgruppe mit dem geheimnisvollen Sextakkord von Es-dur oder wie die herrliche, aus der Vergrößerung des zu Anfang sofort im Unisono der beiden Streicher herausspringenden Hauptthemas gewonnene, große Des-dur-Episode der Durchführung, auf Nebenpartien zurückgedrängt. Im ganzen herrscht scharfe Geistigkeit und feuriger Willens- und Tatendrang, der sich in der mächtig ausladenden, wiederum aus der Vergrößerung des Hauptthemas gebildeten Coda (animato) zu Beethovenschem Pathos und Siegeston steigert. Den nordischen Grundton des ganzen Werkes stellt der langsame Variationensatz in der Betonung des altschottischen,

uns Modernen beispielsweise aus des Amerikaners Edward Mac Dowells großen Klaviersonaten, aber ebenso auch aus der ungarischen Volksmusik bekannten „gestoßenen Rhythmus“ ⊔ · und in einer, von Variation zu Variation fortschreitenden inneren Trübung des volkstümlich-einfachen Gedankenkreises im balladischen Thema (Andante con moto), das Scherzo und Finale in ihrem halb leidenschaftlich erregten, halb gespenstisch-unheimlichen Charakter fest. Das nordische Nachtstück des Scherzo (c-moll) ist die Krone des Werkes: durch und durch phantastisch, nächtlich verhalten und fahl gefärbt, gedämpft, spukhaft und wetterleuchtend. In solchen kaum irgendwo faßbaren Sätzen hat Brahms wahrhaft Schule gebildet: Max Regers gespenstisch tappende, kichernde und polternde Kobold-Scherzi seiner Kammermusiken sind ihre unmittelbare Weiterentwicklung. Fast gar nicht hat er das leider in dem damit aufs schärfste sonnenhell kontrastierenden, echt Brahmsschen C-dur-Trio getan: breit ausladend und plastisch einfach geformt, volkstümlich gefärbt in dem so recht aus voller Brust und vollem Herzen in glückseliger Stimmung dahinströmenden Zwiegesang der beiden Streicher mit ihren wonnigen Sequenzen gegen den Schluß und von Beethovenisch langem Atem der Melodie. Das Finale ist innerlich einigermaßen mit dem der zweiten Symphonie verwandt: Cherubinische zurückhaltende und gedämpfte Festesfreude in Brahmsscher Übersetzung: ausgesprochenes Moll-Dur. Der Satz gehört klanglich zu den spröden, in der thematischen Erfindung und in der Entwicklung mehr reflektierten und gearbeiteten, als ursprünglichen Brahms. Gleichwohl bricht auch in ihm endlich menschlich schöne Wärme und romantische Stimmung durch: in der in F-dur breit einsetzenden und schließlich zu echter C-dur-Lebens- und Kampfesfreude gesteigerten Coda.

Nach äußerster Konzentration, Knappheit und Gedrungenheit seiner formalen Anlage und Entwicklung ist das dritte Klaviertrio in c-moll op. 101 das bedeutendste der drei. Es ist so reines und echt Brahmssches c-moll wie das vorhergehende C-dur: düster, trotzig, wild und energisch bis zur Härte. Das zeigt sich am deutlichsten in den beiden Ecksätzen, von denen der erste geradezu eine Abwandlung des gleichen im C-dur-Trio nach Moll bedeutet. Nur ist hier alles noch viel leidenschaftlicher und robuster. Man

sieht das selbst am zweiten Thema (Es-dur), einer im breiten und vollen Strom eines Unisono-Gesanges der beiden Streicher dahinflutenden Melodie von wunderbarer seelischer und klanglicher Intensität. Das c-moll-Scherzo (Presto non assai) bedeutet etwa eine innere Zusammenfassung des Scherzo und des Finale im C-dur-Trio. Es mischt die phantastisch-gespenstischen Elemente des schlicht dahinfließenden Hauptsatzes mit dem leidenschaftlich verhaltenen Moll-Dur des Seitensatzes; es dämpft das „Scherzhafte" und glättet das Unheimliche, Ängstliche und flackernd unter der Asche Glimmende und Funkelnde dort wie hier gleichermaßen. Dem Trio des Scherzo im C-dur-Trio entspricht einigermaßen der langsame Satz (Andante grazioso) im c-moll-Trio: schon der zwanglose Wechsel zwischen $^3/_4$- und $^2/_4$-Takt in dieser späten, treuherzigen Rückerinnerung an ähnliche Sätze in den ersten Klaviersonaten verrät ihre volkstümliche Herkunft; der ganze Satz wirkt wie ein stilisiertes Volkslied. Die rhythmische Reflektion bleibt freilich bei aller Natürlichkeit des Melodienflusses nicht eben klein. Wie das Hauptthema dieses Satzes zwei $^3/_4$-Takte mit vier $^2/_4$-Takten mischt, so der melancholisch erregte Seitensatz taktweise abwechselnd $^9/_8$- und $^6/_8$-Takt. Das Finale (Allegro molto) zeigt in seinem kurzgeschürzten $^6/_8$-Takt entschiedenen Scherzo-Charakter. Das Interesse am Brahmsisch durchbrochenen Satz überwiegt auch im eigentlich mehr unschlüssig präludierenden, als plastisch und eindeutig gestalteten zweiten Thema die Erfindung. Erst die, wie in allen Klaviertrios ungemein weit und mächtig ausgebaute Coda lenkt den nicht allzu üppig quellenden Strom der Erfindung in ein breites und prächtiges C-dur-Bett und gibt dem Ganzen einen mit ähnlichen Mitteln thematischer und gesangvoller Vergrößerungen wie im C-dur-Trio erreichten, großartigen und befreienden Abschluß.

Die öffentliche Aufführung von zwei anderen Brahmsschen Klaviertrios macht ihre ungewöhnliche, doch ganz aus Brahms' Art geborene Besetzung immerhin zu leider allzu seltenen Ereignissen: es sind das Trio für Klavier, Violine und Waldhorn in Es-dur op. 40 und das Trio für Klavier, Klarinette und Cello in a-moll op. 114. Beides, Horn wie Klarinette, sind romantische Instrumente, und beide Werke demnach romantische Kammermusiken. Das sehr schöne Horntrio ist ein etwa „dreißigjähriger Brahms". Wir

lasen in seiner Lebensgeschichte, daß es schon Anfang der sechziger Jahre unter den dunklen Schwarzwaldtannen um Baden-Baden entstand, und Dietrich erzählt, daß Brahms ihm später einmal die Stelle „auf den waldigen Höhen zwischen den Tannen" gezeigt habe, „wo ihm zuerst das Thema des ersten Satzes dieser Komposition gekommen sei". Das Horn war die älteste, selbst in Hamburg auch noch praktisch geübte Jugendliebe und ein Lieblingsinstrument von Brahms. In seinen großen Chorwerken mit Orchester, voran dem Deutschen Requiem, in der ersten Orchesterserenade (D-dur), in der zweiten Symphonie (D-dur), im Finale der ersten Symphonie (c-moll), da, wo das C-dur strahlend hereinbricht, im zweiten Klavierkonzert (B-dur) sagt das Horn, wenn nicht ein beginnendes, so doch ein entscheidendes Wort. Die Verbindung des Horns mit andren Bläsern und Streichern war zur Blütezeit der klassischen und nachklassischen, teilweise unmittelbar fürs Freie berechneten Kammermusik mit Bläsern, wie sie uns in der gewaltigen Literatur der Divertimenti, Cassationen, Notturnos usw. überkommen ist, eine allgemein beliebte. Seine Verbindung mit dem Klavier dagegen war von je eine äußerst ungewöhnliche und seltene. Wir haben aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts eine Hornsonate mit Klavier op. 17 in F-dur von Beethoven, ein Klavierquartett mit Horn von Lessel: das ist so ziemlich alles. Unter den halb von Brahms, halb von Beethoven inspirierten Hornsonaten mit Klavier seien etwa Josef Rheinbergers op. 178 (Es-dur) und Max Zengers op. 90 (F-dur) genannt. Ein durch Beethoven angeregter Vorgänger von Brahms wäre einzig die Mitte der fünfziger Jahre erschienene Hornsonate in F-dur des Leipziger kritischen Führers der damals um die „Signale" gescharten konservativen Partei, Eduard Bernsdorf. Das Brahmssche Horntrio, eins der schönsten und eigenartigsten Kammermusikwerke des Meisters, zeigt noch den alten Zusammenhang aller Hornmusiken mit der klassischen und nachklassischen Zeit in der Form. Sogar im ersten, sonst in der großen Sonatenform gebauten Satz. Denn er ist nach Art der alten Divertimenti mehrteilig gebaut, mischt einen mehrfach wiederkehrenden schönen, gesangvoll und ruhig dahinschreitenden Hauptsatz (Andante) mit einem gleichfalls wiederholten unruhig und leidenschaftlich drängenden Seitensatz (Poco

più animato) in Moll-Dur und verzichtet dabei auf jede Durchführung. Wie die Form, so der Inhalt. Schon dieser erste Satz geht völlig über jene verklungene, vornehmlich leicht und anmutig unterhaltende Gesellschaftsmusik des Divertimento hinaus: er mischt in die weiche und versonnene Schwärmerei des Hauptsatzes sofort die dunklen und schmerzlichen Elemente des Seitensatzes. Auch durch das in kurzen Vierteln gehämmerte Scherzo fließt bei aller Lockerheit und Leichtigkeit bereits eine starke Unterströmung von unwirscher Laune und trotziger Kraft. Sein as-moll-Trio (Molto meno Allegro) spannt eine herrliche, breite, volkstümlich und zart elegisch gefärbte Kantilene; Stil und Begleitungsformel des Klaviers weisen frappant zum Trio im Scherzo der ersten Klaviersonate (C-dur) zurück. Und nun gar der langsame Satz in es-moll, ein Adagio mesto voll tiefer Resignation und hoffnungsloser, lastender Schwermut, voll leiser, banger Fragen an das Schicksal, voll grübelnder Fugati und leidenschaftlicher Erhebungen: hier vollends ist inhaltlich auch der letzte Zusammenhang mit den alten Bläser-Kammermusiken gelöst! Das Finale, innerlich und motivisch mit dem Scherzo verbunden, gibt gleichfalls weit mehr als ein äußerlich frisches, ungemein wirksames und dankbares Jagdstück im alten romantischen Sinne; es steigert dies durch kräftigen rhythmischen Schwung und vertieft es harmonisch — z. B. in der zweiten Themengruppe — sehr apart durch geheimnisvolle, romantisch-phantastische oder elegische Elemente. So adelt und erhebt Brahms' Horntrio den Charakter solcher Bläser-Gelegenheitsmusiken im idealen Sinne gleich seinen Kammermusikwerken mit Klarinette durch tiefen menschlichen Gehalt und durch eine Kunst der musikalischen Arbeit, die den bescheidenen Wald- und Feldblumen der alten Divertimento-Literatur ganz fremd war.

Das Klarinettentrio in a-moll op. 114 erschien im gleichen Jahre (1892) wie das Klarinettenquintett; es ist ihm bis heute nicht gelungen, aus dem überstrahlenden Licht jenes herrlichen Werkes herauszukommen. Das Romantische des Klarinettentrios liegt wie in den beiden Klarinettensonaten und im Klarinettenquintett in der Klangfarbe. Brahms hat der eigentümlichen träumerischen Schönheit der tiefen Klarinettentöne, namentlich im Mittelteile des Bachisch schwärmenden langsamen Satzes mit seinem wundervollen Duet-

tieren zwischen Klarinette und Cello, ganz eigene und hochromantische Wirkungen abgelauscht und dem zarten bukolischen Instrument im Finale durch hohe Lage und bewegte Figuration alle nur mögliche Leidenschaft abgewonnen. Wie in der zweiten Klarinettensonate, hat das sinnige, behagliche und gedanklich leicht wiegende Intermezzo des Andantino grazioso in A-dur im Stil und Charakter einer altväterischen stilisierten Menuett aus den glücklichen Biedermeiertagen Waldmüllers und Spitzwegs die meisten Freunde gewonnen. Wie schalkhaft ist der empfindsame Zug jener Zeit durch die weichen Vorhalte betont, wie fein durchbrochen der Satz, wie reizend das konzertierende Element in den anmutigen Achtelgirlanden des Trio verwandt, wie poetisch verdämmernd der Schluß (Un poco sostenuto)! Die Ecksätze prägen den Charakter der a-moll-Tonart in echt Brahmsscher Weise aus. Der erste Satz tut das mehr elegisch-phantastisch, der letzte mehr leidenschaftlich. Der erste ist einer von jenen thematisch scheinbar so ganz anspruchslos „erzählenden", die sich erst nach längerem Studium völlig erschließen. Beide Themengruppen sind aus einfachen Dreiklang-Zerlegungen gewonnen. Das zweite Thema erscheint, wie so oft beim späten Brahms, sofort in fein verhüllter kontrapunktischer Rüstung: das Cello stimmt es an; das Klavier begleitet in der Verkürzung, die Klarinette wiederholt es zugleich mit seiner gleichzeitigen Umkehrung im Cello. Noch herber und spröder wie der erste, gibt sich der letzte Satz, der in Brahmsscher rhythmischer Komplikationslust $^2/_4$- und $^6/_8$-Takt mischt und das vom Cello angestimmte Hauptthema sofort von der Klarinette leicht figurierend variiert. Die weichen und resignierenden Elemente dieses Schlußsatzes liegen allein im unruhig fragenden und stockenden zweiten Cello-Thema im $^9/_8$-Takt, das nach Art des letzten Brahms sofort nach Hinzutreten der Klarinette mit seiner eignen Umkehrung kontrapunktiert wird. Im übrigen muß auch in ihm die feine motivische und rhythmische Detailarbeit, der durchbrochene Satz ein gewisses leises Manko an unmittelbar und frisch strömender thematischer Erfindung verhüllen. Stil und Satz auch dieses Werkes zeigen vielmehr unverkennbaren Spät-Brahms. Man könnte beides etwa mit folgender kurzer „Erkennungsmarke" versehen: äußerste Konzentration und Knappheit, Klarheit, Schlichtheit und Einfachheit der formalen An-

lage, durchsichtiges Filigran des Satzes, völliger Verzicht auf Stimmung und Farbe als Selbstzweck, Kombination oft der mannigfaltigsten und gegensätzlichsten Elemente durch vollendete, doch selbst dem eingeweihten Kenner möglichst schalkhaft verborgen gehaltene kontrapunktische Klein- und Meisterkunst, starker und tiefer gedanklicher und subjektiv-individueller Einschlag, dagegen ein leises Abnehmen der Einheitlichkeit, des natürlich strömenden Flusses der Erfindung und der unmittelbaren, rein musikalischen und klangsinnlichen Wirkung.

Brahms' Streichquartette entstammen sämtlich den sonst kammermusikalisch unergiebigen siebziger Jahren. Wie jeder ernste Komponist, hat auch Brahms um die schwerste musikalische Kunstform heftig gerungen und, wie er selbst erzählte, mindestens zwanzig Streichquartette entworfen, ehe er eins der Ausführung und Veröffentlichung für wert hielt. Die beiden ersten Brahmsschen Streichquartette (c-moll, a-moll) erschienen zusammen im Jahre 1873 als op. 51, das dritte (B-dur) kam drei Jahre später als op. 67 heraus. Diese äußerliche Trennung erscheint auch innerlich wohlbegründet. Die beiden ersten Quartette gehören hier als echte Brahmssche Moll-Quartette zusammen. Das erste Streichquartett in c-moll, op. 51, No. 1 ist eins der sprödesten und unzugänglichsten Brahmsschen Kammermusikwerke und ein rechtes Brahmssches c-moll: herbe bis zur Härte, alle weicheren Regungen der Klage und Trauer mit einer im Hauptthema stürmisch hinaufdrängenden eisernen Energie und finsterem Trotz niederringend und von sich abwehrend. Das zeigt sich am deutlichsten in den beiden Ecksätzen, die gar keine, aber auch nicht die geringste Konzession an das Publikum machen und bis in das kleinste Begleitungsmotiv hinein einheitlich aus ganz wenigen und einfachen Gedankenwurzeln entwickelt sind. Ihre stahlharte und kalte Geistigkeit klingt auch in der ganz schlicht und einfach gehaltenen, in Beethovenschem Geist und edlem, unsinnlichen Pathos intim durchgezeichneten As-dur-Romanze nach, und nur das, im engen und kurzgliedrigen Kreise des $^4/_8$-Taktes einigermaßen ratlos und trüb-erregt sich drehende f-moll-Intermezzo des Allegro molto moderato e comodo mit seiner grämlichen und reservierten Heiterkeit und seiner versteckten Bratschenmelodie hellt wenigstens vorübergehend in der länd-

lich naiven und ebenso absichtlich primitiv wie originell instrumentierten Dudelsackidylle seines Trio (Un poco più animato, F-dur) zum Lächeln unter Tränen auf. In solchen Stimmungen ist Brahms unerreichter Meister, und so bildet dieser Satz bei aller seiner Knappheit wohl die Krone des Werkes. In diesen beiden mittleren Sätzen liegt alle geringere seelische Wärme dieses c-moll-Quartetts beschlossen.

Das leichter eingängliche zweite Streichquartett in a-moll, op. 51, No. 2 prägt im echten Brahmsschen a-moll einen ganz andren Charakter aus. Der Tonart entsprechend erscheinen Leidenschaft, Schmerz, Klage und Trauer in die weicheren, gedämpfteren und elegischen Farben der Resignation gehüllt. Die alte trotzige und stolze Energie des ersten Quartetts lebt einzig im Finale weiter. Hier aber in unerschöpflichen rhythmischen Wandlungen des czardàsartigen, feurigen und kraftstrotzenden, nervig synkopierten Hauptthemas. Man wird dabei besonders auf die stilleren Partien horchen; vor allem im letzten Teil vor Beginn der Coda, da wo erste Violine und Cello kanonisch über das nun lyrisch-gesangvoll gewandelte und in A-dur aufgehellte Hauptthema schwärmen und da, wo gleich darauf dessen erste Noten in der Verlängerung zu Halben in beinahe Wagnerschen visionär-geheimnisvollen Klängen im pp sich ins Wesenlose zu verlieren scheinen. Das Visionär-Geheimnisvolle spielt gerade in diesem Quartett eine nicht unwichtige Rolle. Wir empfinden es wohl am überraschendsten in klanglich ganz genialer und eigenartiger, gedämpfter Fassung und leise slawisierender Färbung — Streicher p mezza voce über liegendem rustikalem Quint- oder Sextbaß — im langsamen und stilisierten Quasi Minuetto des dritten Satzes. Der durchaus kantable Grundcharakter des ersten Satzes, sein über der Joachim-Brahms-Devise F A E („Frei, aber einsam") weite melodische Bogen spannendes, elegisch klagendes und bittendes Hauptthema, sein zart verschleiert (mezza voce) in sehnsuchtsvoller Schwärmerei über pizzikiertem Baß dahinschwebendes Seitenthema in C-dur und das pikant im luftigen Filigrankleid zweimal dahinhuschende rasche Alternativ (Allegretto vivace) des Menuett lassen wenigstens noch von fern die Nähe der heiteren Liebeslieder-Walzer ahnen. Die edle, dunkle Resignation des fast allzu breit ausgesponnenen, in beinahe starrer Ruhe feierlich dahinschreitenden langsamen Satzes

dagegen zeigt sich auch in Stil und Charakter dem eigentlich „Beethovenschen“ des ersten Quartetts noch einigermaßen verwandt.

Bleiben die wenigen tanzartig stilisierten Partien der beiden Moll-Quartette die einzigen Elemente einer freundlicheren Wiener Lokalfarbe, so weist das dritte und freundlichste Streichquartett in B-dur op. 67 schon viel deutlicher auf die herrliche Phäakenstadt am Wiener Wald und schöner blauer Donau hin. Haydn, noch mehr aber Beethoven als Meister der Pastoralsymphonie, gibt seinen Segen dazu. Dieses B-dur-Quartett ist Brahms' „Pastoralquartett“. Alles kündet das: zuerst der Charakter der Thematik. Sie bevorzugt wie in den frischen „Hörnertriolen“ des bruchstückweise jedesmal vom ganzen „Chor“ jauchzend wiederholten Hauptthemas des ersten Satzes kurzatmige Naturmotive von bukolisch-idyllischer, naiver und drollig-humoristischer Art. Dazu stimmt die abermals an den Beethoven der Pastorale gemahnende, höchstverfeinerte rhythmische Kleinarbeit, der freie und lebhafte Taktwechsel: der erste Satz mischt $^6/_8$- und $^2/_4$-, der zweite $^4/_4$- und $^5/_4$-, der letzte wieder $^2/_4$- und $^6/_8$-Takt. Und schließlich entspricht dem die Dynamik: reich, fein, intim und oft von Takt zu Takt wechselnd. So schafft sich der fröhliche Inhalt eine fröhliche und lockere Form; es gehört zum Reizendsten des ganzen Werkes, wenn nach Ausschüttung des Variationenfüllhorns im letzten Satz, im Doppio movimento, wieder die lustigen Hörnerrufe des ersten Satzes erschallen und in endlicher lieblichster Verschlingung mit den anmutigen Reigen des Variationenthemas im $^2/_4$-Takt fern und ferner im abendlich dunkelnden Walde verklingen. Zu Beethoven tritt Schumann: Das herrliche Andante ist eine Romanze von Schumannscher romantischer Schwärmerei und Schumannschem Filigran des Satzes. Bleibt für Brahms einzig das stilisierte Menuett: ein echt Brahmssches d-moll-Intermezzo von mühsam verhaltenem Unmut, heimlicher Leidenschaft, böser Laune und durch Sordinen verschleierter Klangfarbe, das sich erst in der Coda zum freundlichen D-dur aufhellt.

Von den drei Brahmsschen Klavierquartetten — g-moll op. 25, A-dur op. 26, c-moll op. 60 — sind die beiden ersten Hamburger von 1863 wieder ein Zwillingspaar. Das erste in g-moll ist eins der schönsten, dankbarsten und verbreitetsten Kammermusikwerke aus der früheren Zeit unseres Meisters, und eine der

wenigen Brahmsschen Schöpfungen, die sogar in volkstümlichen Konzerten eine zündende Wirkung ausüben dank eines ebenso außergewöhnlichen Reichtums an herrlichen und packenden musikalischen Eingebungen, wie einer außerordentlichen Einfachheit und Plastik der Form. Das Werk ist aber auch zugleich ungemein interessant als Beitrag für die Art, wie Brahms Themen erfindet und entwickelt. Im besonderen der erste Satz. Während das klassische Charakterthema — wie etwa das Thema der Mozartschen g-moll-Symphonie — trotz aller Veränderungen und Verwicklungen im Charakter, in die es die Durchführung hineindrängen kann, im Prinzip dasselbe bleibt, wird das Brahmssche durch schnell wechselnde, auf Gefühlsregungen beruhende Stimmungswandlungen nachträglich oft etwas völlig andres. Das Hauptthema dieses Satzes besteht nur aus wenigen Noten; es ist ein reines, versonnen dahinschreitendes Gefühlsthema, und wäre in dieser Fassung bei den Klassikern nicht denkbar. Auch das zweite, stark chromatisierende und gesangvolle Thema in der verwandtesten Durtonart ist in seinem lieblichen, sehnenden Drängen schwärmerisch weich und zart. Wären es nun Charakterthemen im klassischen Sinn, so hätten sie zusammen einen weichen und schwärmerischen Satz gebildet. Ganz anders bei Brahms. Er steigert sofort das Hauptthema durch Engführungen und durch Einspruch einer rhythmisch höchst energisch markierten Klavierfigur ins Heroische und Männlich-Kraftvolle. Es ist gleich erstaunlich wie wunderbar, welche ganz neue und mannigfaltige Welt er auf diese Weise aus dem einfachen kurzen Gefühlsthema aufreißt. Auch im übrigen unterscheidet sich der Moll-Dur-Mensch Brahms prinzipiell von den Klassikern. Niemals hätte ein Klassiker das zweite Thema zuerst in Moll eingeführt und dann erst beim zweiten Vortrag in seiner eigentlichen Dur-Natur gebracht. Niemals hätte ein Klassiker den mächtig sich aufreckenden Schluß noch grade vor dem Ende in echt Brahmsscher nordischer Phantasievorstellung beinahe schemenhaft-gespenstisch sich wie ins Nichts verflüchtigen lassen. Und niemals endlich hätte ein Klassiker das echte Scherzo durch ein wiederum echt Brahmssches Intermezzo von jenem gedämpfen nordischen Helldunkel und — im Trio — visionären, nächtlichen Ton ersetzt, der diesen Hamburger Werken der früheren Zeit ganz und gar zu eigen ist. Dieser zweite Satz

ist einer der eigentümlichsten des Meisters: trüb erregt, wie in unablässigem ängstlichen Herzschlag pochend, kapriziös und fahl zugleich. Und dann kommt im dritten und vierten Satz der romantische Teil dieses Klavierquartetts. Der langsame Satz gibt ihn deutsch und hymnisch mit aller ernst und freudig gehobenen Feierlichkeit eines herrlichen Sonntagmorgens im Walde und — der geniale Marsch des Mittelteiles — einer Landschaft, die voll ist von romantischen Erinnerungen an Ritter- und Minneherrlichkeit. Detmold und Hamburg haben Brahms zu den Klassikern zurückgeführt. Hier in diesem Satz hat noch einmal der Rhein, hat Schumann das Wort. Der letzte Satz sucht die Romantik mit dem Erzromantiker Berlioz in Ungarn. Wir wissen, wie Brahms die ungarische Volksmusik geliebt hat. Ihre ungebundene Freiheit, zügel- und hemmungslose naive Natur waren seiner strengen und unnaiven Natur als Ausgleich und Ergänzung so notwendig, wie Italien, wie der Umgang mit Kindern. Dieses Rondo à la Zingarese ist nicht nur das feurigste, sondern auch das mit überragendstem künstlerischem Können gestaltete Stück ungarischer Zigeunermusik. Alles, selbst das Klangliche bis auf die verblüffende Nachahmung des Zymbal, ist zauberisch echt und volkstümlich; alles aber auch durch eine Kunst, ein Können geadelt, wie das musikalisch außergewöhnlich begabte ungarische Volk beides niemals erwiesen hat; denn ihr einziger großer Komponist von bleibender Bedeutung, Franz Liszt, ist kein reiner Vollblut-Ungar.

Brahms hat gleich im Zwillings-Klavierquartett — A-dur, op. 26 — diesen „ungarischen Satz“ noch einmal wiederholt, ohne ausdrückliche Bezeichnung und nicht so nationalgefärbt, doch wohl gleich unverkennbar in Rhythmus und Metrum. Die äußere Wirkung dieses zweiten Klavierquartetts bleibt hinter der des ersten zurück, wie denn als Ganzes das zweite — wie immer in solchem Fall bei Brahms — dem ersten an ursprünglicher Frische und Unmittelbarkeit der Gedanken und ihrer Ausführung unterlegen, an Konzentration der Form und Feinheit der satztechnischen Arbeit überlegen ist. Der erste Satz und namentlich das Scherzo leiden vielleicht ein wenig unter einer gewissen Trockenheit und Sprödigkeit der thematischen Erfindung. Aber es ist erstaunlich, was Brahms aus diesem Material entwickelt! Das kann namentlich der

groß angelegte erste Satz belegen, der die herben und altertümelnden Elemente des ersten, rhythmisch interessanten Triolenthemas und die freundlich-anakreontischen Elemente des schwärmerisch drängenden zweiten Themas — das der Meister, wie er es in seinen Kammermusikwerken mit Klavier besonders liebt, durch die Streicher allein einführen und dann erst grazioso vom Klavier aufnehmen läßt — in der Durchführung zu jenem wuchtigen Pathos steigert, das auch den kraftvollen zweistimmigen d-moll-Kanon zwischen Klavier und Streichern im Trio des Scherzo beseelt. Die Krone des Werkes bildet das Adagio. Wieder wie im entsprechenden langsamen Satz des ersten Klavierquartetts spricht der Romantiker Schumann durch Brahms' Mund zu uns. Diesmal in der Form eines wunderbaren Eichendorffschen oder Stormschen Mondschein- und Nachtstückes. Es vereint weichste Hingebung und Schwärmerei im zart gedämpften und wie selig schluchzenden Hauptthema mit dämonisch in großen Klavierarpeggien unter der unbewegten tiefen Wasserfläche des in schwüler sommerlicher Nachtluft dahinträumenden Sees sich regendem und gespenstisch und drohend sich aufbäumendem Spuk. Man denkt an die langsamen Sätze im d-moll-Klavierkonzert, im H-dur-Klaviertrio, im Horntrio, in den Violinsonaten, an Sätze, in denen Naturseele und Menschenseele zur übersinnlichen Einheit in hinreißender Zartheit und Tiefe zusammenklingen. Auch rein klanglich ist dieses Adagio neu und durchaus romantisch in der Farbe: die beiden Streicher spielen mit Sordinen gedämpft, das Klavier aber ohne Dämpfung a tre corde. Romantisch ist weiter die leise ins Unbestimmte und Dämmernde verschwimmende edle melodische Linie des Hauptthemas: das Klavier zieht sie klar und bestimmt in ruhigen Vierteln; die Geige verhüllt sie im unisono — ähnlich wie es Schumann in der Romanze seiner d-moll-Symphonie tut — durch sanft schwebende Achtelschleifer.

Das dritte, ungleich seltener gespielte Klavierquartett op. 60 steht in c-moll. Das ist die Tonart der ersten Symphonie, des ersten Streichquartetts, des letzten Klaviertrios. Wir wissen schon, was sie gleich dem d-moll für Brahms bedeutet: hartes, mitleidloses Ringen, dämonische Spukgestalten, finstren Trotz, stählerne Energie, dramatisch gesteigerte Leidenschaft, düster-phantastischen, grausigen Humor. Das alles steckt auch in diesem Klavierquartett,

das nach Höhe der Anlage, Idealität des Wollens und Stärke des Könnens zu den allerbedeutendsten Schöpfungen des Meisters zählt. Es ist der unmittelbare Niederschlag persönlicher Stimmungen und schwerer innerer Erlebnisse. Als Brahms 1868 in Bonn seinem Freunde Deiters den ersten Satz dieses Quartetts zeigte, meinte er hierzu: „Stellen Sie sich einen Menschen vor, der sich eben totschießen will, und dem gar nichts anderes mehr übrigbleibt.“ Und als er das fertige Werk sechs Jahre später Freund Billroth zusendet, fügt er noch hinzu: „Das Quartett wird bloß als Kuriosum mitgeteilt! Etwa eine Illustration zum letzten Kapitel vom Mann im blauen Frack und gelber Weste.“ Damit hat er den Schleier, den er sonst stets vor den inneren und äußeren Anregungen zur Schöpfung seiner Werke niederzusenken wußte, deutlich genug gelüftet. Wir wissen heute, daß dieses Quartett bereits um die Mitte der fünfziger Jahre in Düsseldorf entworfen wurde, zu einer Zeit, da der junge Brahms nach Kalbecks Andeutungen mit eiserner Willensstärke „heftige Wallungen des Gemüts, die über das Maß freundschaftlicher Zuneigung und getreuer Ergebenheit hinausgingen“, der vereinsamten Gattin des bereits in der Endenicher Irrenanstalt dem geistigen und körperlichen Tod entgegendämmernden unglücklichen Meisters gegenüber unterdrücken mußte und eine eigene, männlich durchgekämpfte Wertherzeit durchlebte . . .

So ist das dritte Brahmssche Klavierquartett ein unmittelbares Seelenbekenntnis und gleich jenen c-moll-Werken ganz und gar kein Werk zum Gefallen, sondern eins der allerkompliziertesten und schwersten Brahmsschen Kammermusikwerke geworden. Der erste, mit zweimaligem fahlen Unisono des Klaviers und beklommenen, seufzerartigen Motiven der Streicher beginnende, im ersten Entwurf in der nachtschwarzen Tonart cis-moll stehende Satz ist bis auf die dämonischen Triller beinahe eine verkleinerte Neuausgabe des gleichen im ersten (d-moll-)Klavierkonzert: bald leidenschaftlich wühlend und dämonisch wild erregt, bald düster, gedrückt und klagend und nur an wenigen Stellen, so etwa in dem schönen Es-dur-Seitenthema, vorübergehend aufhellend; sein zweiter Teil löst sich in eine Reihe von Variationen über das vom Klavier aufgestellte Thema. Auch der zweite Satz, das Scherzo, der eigentliche innere dramatische Höhepunkt des Werkes, bleibt finster,

wild, heftig und schroff in Rhythmus und Modulation, und in allem gespenstisch und unheimlich. Man denkt unmittelbar an das nächtlich-spukhafte Treiben im Scherzo von Beethovens c-moll-Symphonie, in den freundlicheren Partien an die Jagdklänge des Brahmsschen Horntrio. Wie eine fromme Vision — Beethovens „In questa tomba oscura" — steht in der Mitte ein kleiner Dialog zwischen Streichern und Klavier. Erster und zweiter Satz wirken wie eine in den fast ungreifbaren und unwirklichen Farben der Nacht gehaltene, absichtlich farblose Radierung. Die Farbe tut erst der dritte langsame Satz hinzu. Er ist Krone und Gipfel dieses Quartetts. Spielen erster, zweiter und vierter Satz nächtlicherweile auf der Erde, so der dritte im Himmel. Er ist Brahms' Liebesgeständnis und durch und durch weich und romantisch. Zum ersten und einzigen Male in diesem unnahbar düsteren Klavierquartett sänftigt sich die unheimlich wühlende Leidenschaft zu weichen, freundlichen und schon im lichten, weit von der Haupttonart des Werkes sich entfernenden E-dur auch klanglich schön erwärmten Empfindungen. Dieser Satz ist breit und thematisch außerordentlich streng und kunstvoll ausgesponnen, und von hoher Schönheit namentlich in allem, was um das sanft und innig seine stille Liebe gestehende Cello-Hauptthema herum von den übrigen Instrumenten in anmutigen Arabesken und Girlanden gesagt wird. Das Finale nimmt die Haupttonart c-moll im Charakter der beiden Sätze wieder auf. Es ist, wie Brahms es in seinen Schlußsätzen liebt, ein Stück kontrapunktischer Musik; zwar nicht, wie in der e-moll-Cellosonate, im fugierten, aber doch im strengen Stil, der schon dem Thema sofort einen streitbar und unablässig pochenden Achtel-Kontrapunkt im Klavier beigesellt und das zweite Thema stark in den Hintergrund schiebt. Der Satz ist keineswegs freundlich, aber er ist im ganzen doch weniger auf Kampf, als auf Beruhigung und Befreiung gestellt. Wunderbar schön ist der große ruhigere, hellere und freundlichere Mittelsatz, der im wesentlichen aus zwei Noten des Hauptthemas gebildet wird. In der strengen und gewaltigen Anlage, in dem idealen und innerlichen Zusammenhang der Sätze, in der Einheitlichkeit und Geschlossenheit der Stimmung und Form steht dieses dritte, mehr respektierte und bewunderte, als geliebte und volkstümliche Klavierquartett mit seinen außerordentlichen geistigen Anforderungen an Spieler und Hörer in der allerersten Reihe der

großen Brahmsschen Kammermusikwerke. Im Charakter nimmt es im Rahmen seiner Schwestern eine besondere und innerlich durchaus von ihnen unterschiedene Stellung ein: es stellt sich in seinem wieder an die brausenden Jugendwerke erinnernden dramatisch-leidenschaftlichen und düster-dämonischen Grundton innerhalb der Werke der dritten Periode unmittelbar neben die c-moll-Symphonie und neben die Werke, die Brahms, wie z. B. auch das Klavierquintett in f-moll, lange Jahre späterer intensiver Durch- und Umarbeitung gekostet haben. Es wird dabei überraschen, daß es sich in solchen Fällen — zu denen auch das H-dur-Klaviertrio op. 8 und seine Jahrzehnte später veröffentlichte Neufassung herangezogen sei — stets um Werke ganz persönlichen, dramatisch-leidenschaftlichen und explosiven Charakters handelt. Es ist förmlich, als ob Brahms hier in den, in der Regel mildernden und retuschierenden Um- und Neubearbeitungen sich der ersten, nackten und unbeschönigten Zurschaustellung seiner Leidenschaften geschämt hätte und nun bestrebt gewesen sei, sie nachträglich möglichst zu verwischen und zu verhüllen.

Brahms' beide Streichquintette stammen aus der mittleren und späten Zeit, den achtziger und neunziger Jahren. Das erste in F-dur op. 88 gehört zu des Meisters Hauptwerken. Gleich dem ersten Streichsextett, dem ersten Klavierquartett, der zweiten Violinsonate, dem ersten Klaviertrio hat es in der Öffentlichkeit bereits jenen Grad von Volkstümlichkeit erreicht, von dem man bei Brahms überhaupt reden kann, und dies dank der Klarheit und Knappheit seiner Architektur und Form und der schönen Wärme und Allgemeinverständlichkeit seiner Ideen. Beides führt es auf Beethoven zurück. Wir sehen das schon an den beiden Themen des ersten Satzes. Wie schlicht sind sie harmonisiert, wie gesangvoll und wie durch und durch gewinnend und liebenswürdig! Das erste, das ohne alle Einleitung sofort in der ersten Geige einsetzt, könnte man fast für ein stilisiertes Volkslied halten. Das zweite in A-dur kommt schon Brahmsisch versteckter und intimer: in der Bratsche, von den beiden Geigen mit zarten Achtel- und Triolenmotiven umspielt und vom Cello mit einer warmen Gegenmelodie in Vierteln begleitet. Der zweite Satz (Grave ed appassionato) verbindet zweiten und dritten Satz, Adagio und Scherzo, etwa in ähnlicher Weise

im Rahmen eines einzigen Satzes, wie der entsprechende der A-dur-Violinsonate. Nur schieben sich hier zwischen das edel-resignierte Grave-Thema (Cis-dur) von Beethovenschem Charakter gleich zwei liebenswürdig bewegte A-dur-Zwischensätze ein: ein lieblich-pastoraler im punktierten $^6/_8$-Takt und Siziliano-Rhythmus (Allegretto vivace) und ein neckisch und kaum greifbar im Presto pp in Achteln dahinhuschender und jagender. Die Krone dieses Werkes ist das Finale: ein Meister- und Prachtstück kontrapunktischen, fugierten Stils und dionysisch-extatischen, froh und hoch erregten Charakters. Wie dieser Satz in brausendem, kräftigem Fugenstil einsetzt, sich zum hinreißenden Jubel steigert, dabei aber doch dem entzückenden, liebenswürdig sinnenden und singenden zweiten Thema seinen Platz läßt und zum Schluß mehr und mehr in friedevolle Abendstimmung zurücklenkt, das ist alles so unwiderstehlich und natürlich, daß man die Liebe und Bewunderung versteht, die gerade dieses Brahmssche Kammermusikwerk in den Konzertsälen genießt, und die ihm als einem kammermusikalischen Seitenstück etwa zur zweiten und dritten Symphonie des Meisters auch mit Recht gebührt.

Das zweite Streichquintett in G-dur op. 111 ist eins der klangfreudigsten und leidenschaftlichsten, eins der frischesten und naturbeseeltesten Werke des Meisters. Gleich die wogenden und wallenden Wasserschleier der Geigen- und Bratschentremoli zu Anfang des ersten Satzes, hinter denen wie der Naturgeist selbst das Hauptthema im Cello frei, stolz und kühn zur Höhe sich schwingt, führt uns mitten hinein. Herrlich kontrastiert dazu das in Schubertscher Innigkeit von den Bratschen gesungene und dann von den Violinen aufgenommene Seitenthema in D-dur. Die Durchführung steigert sich zu unerhörter Wucht und großem Beethovenschen Pathos. Die kurze Romanze des d-moll-Adagio lenkt er in jene Brahmssche Resignationsstimmung in moll ein, von der das g-moll-Intermezzo des dritten Satzes (Un poco Allegretto) ganz und gar erfüllt ist. Aber durch beide elegische Mittelsätze klingt doch ein starker Unterton verhaltener Leidenschaft. Im Adagio verrät sie sich in dem jäh und plötzlich im forte herausspringenden Mittelsatz, im Allegretto in den Trübungen, die auch in dem köstlichen, volkstümlich einfachen Zwiegesang zwischen den beiden Bratschen und Violinen im G-dur-Trio nicht so ganz weichen wollen. Der letzte, bezeichnenderweise

von h-moll in G-dur hineinmodulierende Satz kommt uns wie die Finales der beiden ersten Klavierquartette ungarisch-volkstümlich: kurzatmig und kurzgegliedert im $^2/_4$-Hauptthema, straff und feurig im Rhythmus, unruhig und eifrig, mit einer Vielheit von scharf zueinander kontrastierenden Themen und zum Schluß in eine bacchantisch jubelnde und wilde Frisca ausmündend. Man merkt die Nähe der drei Jahre älteren Zigeunerlieder; man bewundert aber im Stil und Satz, der so mannigfaltige und verschiedenartige Elemente mit reifster Meisterkunst und Selbstbeherrschung zum einheitlich wirkenden Ganzen zu kombinieren und zusammenzuschweißen versteht, den späten, „letzten" Brahms. Zu ihm stimmt auch die Feinheit und der Reichtum, mit dem ein Brahmssches Lieblingsinstrument, die Bratsche, behandelt ist. Brahms' Werke färben sich, je später, desto dunkler, und dazu ist ihm das edle Instrument melancholischer Resignation gerade recht. Die Bratsche stimmt das Seitenthema des ersten Satzes und das Adagio-Thema an; sie nimmt die Führung im Zwiegesang des Trio im Allegretto und tritt endlich mit dem ersten Thema des Finale heraus. Von entzückender Feinheit ist die fein abgewogene G-dur-Coda des Allegretto. Sie greift noch einmal auf das Trio zurück; nun aber eröffnet die erste Violine mit der Umkehrung des Triothemas den Zwiegesang, und die Bratsche antwortet ihr mit der zweiten Hälfte des Themas in der ursprünglichen Form.

Das einzige Klavierquintett in f-moll op. 34 gehört zu des Meisters berühmtesten Kammermusikwerken. Mit der ersten Cellosonate, dem Horntrio, den beiden ersten Klavierquartetten, den beiden Streichsextetten steht es in der Reihe der schon in den sechziger Jahren geschaffenen Kammermusiken des etwa dreißigjährigen jungen Meisters. Es ist eine der für seinen früheren Stil charakteristischsten Schöpfungen. Aber zugleich auch eine der am verhältnismäßig am schwersten verständlichen. Daraus erklärt sich sein überaus langsames, schrittweises Durchdringen. Wie jene oben genannten Werke dieses kammermusikalisch so außerordentlich fruchtbaren Jahrzehnts, belegt das Klavierquintett namentlich in seinem ersten Satz, daß Brahms inzwischen von Schumann in die strenge klassische Schule Beethovens, ja sogar des vom Romantiker Schumann als ein wenig zopfigen „alten Papa" entschieden

unterschätzten Haydn gegangen ist. Denn sein Stil und Charakter ist nicht der gewohnte Brahmssche oder Schumannsche, dessen große Sonatenform der Ecksätze möglichst aus in der Regel zwei selbständigen Themen oder Motiven ihre Entwicklung nimmt, sondern der Haydnsche einer durch hohe Kunst geadelten idealen und geistreichen „Unterhaltung", die in großen kammermusikalischen Werken des 19. Jahrhunderts immerhin eine Seltenheit bedeutet. Sie bedingt einen beinahe verschwenderischen und ganz ungewöhnlichen Reichtum von thematischen Gedanken. Mag sein, daß auch die ursprüngliche Anlage dieses Werkes — Duo für zwei Klaviere in Umarbeitung eines Streichquintetts mit zwei Celli — zu diesem eigentümlichen und die Übersicht erheblich erschwerenden Stil mit dazu beigetragen hat. Wir können somit im ersten Satz von vier selbständigen großen Themengruppen, im Scherzo von drei auch rhythmisch grundverschiedenen Themen samt kurzer fugierter Durchführung reden. Der allgemeine Charakter und Untergrund des Klavierquintetts ist durchaus Beethovenisch: durchaus pathetisch, groß und monumental, trotzig, herb und kühn bis zur Härte, kraftstrotzend und schallmächtig. Mit diesem trotzigen und leidenschaftlichen Geist ringt — und das ist meist übersehen worden — der Brahmssche Geist der Weichheit und der Resignation. Das zeigt sich stellenweise oft gradezu überraschend im ersten Satz in mancherlei organisch hineingearbeiteten klagenden und rührenden Partien; die ganze elegische zweite (f-moll) und geheimnisvoll gedämpfte dritte Themengruppe (cis-moll) gehört hierher. Das verrät sich ganz und gar offen in der strahlenden Krone dieses Werkes, dem wunderbaren, in einer Fülle weicher und schwärmerischer Schubertscher Melodien von echt Brahmsscher, Terz- und Sextverbindungen bevorzugender Fassung schwelgenden langsamen Satz. Das belegt endlich der Beethovenisch „aufgeknöpfte" launige und bald lustig polternde, bald sarkastisch spottende und lachende Schlußsatz. Der erste und letzte Satz bieten in ihrer gewaltigen Anlage und bunten, kunstreichen Entwicklung dem Verständnis die meisten Schwierigkeiten, zumal sie die verschiedenartigsten Elemente, Ernst und Scherz, Härte und Weichheit, Tiefsinn und Übermut, urwüchsigen Humor und innigste, stillste Versenkung zum Ganzen zu schließen suchen. Und hierin ist wohl auch

der Grund zu suchen, daß man über dem zweifellos stark vertretenen Beethovenschen das eigentlich Brahmssche in diesem Klavierquintett eigentlich bis heute übersehen hat. Ich finde es vor allem in jenem schon oben erwähnten Kampf zwischen Härte und Weichheit, Trotz und Klage, Leidenschaft und Träumen. Am deutlichsten tritt das in dem auch dem Umfang nach bedeutendsten ersten Satz hervor. Das männliche Pathos des Hauptthemas beherrscht zunächst das Feld, aber schon die weich klagende zweite Themengruppe hebt den finstren Trotz der ersten zum guten Teil auf, und sogar die dritte und vierte Themengruppe spielen eine sehr selbständige und mildernde Rolle. Diese seine weiche Seite gibt Brahms nun nicht mehr auf, räumt ihr vielmehr auch in der Durchführung einen großen Platz ein; einzig die Coda rafft sich zum Schluß mit dem ersten Thema noch einmal gewaltig auf. Der langsame zweite Satz mit seinen üppigen und schwelgerischen Terz- und Sextverbindungen ist im Grunde noch viel weicher, wie mancher ähnlich gestimmte Schumannsche. Im Scherzo ist alle Weichheit im herrlichen Trio konzentriert. Das aus voller Brust in seligem Glücksgefühl dahinsingende C-dur-Thema des Klaviers ist eine jener weichen, volksliedartig einfachen Melodien, an denen grade Brahms schon von den Klaviersonaten an so wunderbar reich ist. Der Schlußsatz verlegt alle ernst sinnenden und in Schwermut gebändigten Elemente in die geheimnisvoll aus der Tiefe in kanonischen Engführungen in Halben und Ganzen zur Höhe steigende langsame Einleitung (Poco sostenuto), wie sie in ähnlicher Art Schumann in seinen Schlußsätzen liebte. Er bricht im pp auf der Dominant ab; ganz überraschend zeigt nun das Finale im Allegro non troppo sein wahres Gesicht: es ist trotz der Molltonart in dem kurzgliedrigen $^2/_4$-Themen überaus vergnüglich, jovial, zu allerhand kleinen rhythmischen Späßen aufgelegt und ganz und gar launisch erregt. Die weitgespannte Coda (Presto, non troppo) drängt und preßt das Hauptthema durch rhythmische Veränderung in ein atemlos dahinlachendes $^6/_8$-Scherzo (cis-moll) zusammen und treibt es schließlich durch Synkopen noch immer mehr in die Enge. Allein, die Frohlaune vermag das alles nicht zu hemmen; es empfiehlt sich in den beiden Schlußtakten mit einem kurz abreißenden, hellen und schmetternden Lachen. So ernst und pathetisch das Klavierquintett

beginnt, so aufgeräumt und heiter — freilich immer im Sinne des f-moll! — ist sein Ende.

Die Reihe der Brahmsschen Quintette beschließt das Klarinettenquintett in h-moll op. 114, das am 24. November 1891 zum ersten Male unter Mitwirkung von Joachim, Wirth, Hausmann und Mühlfeld am Meininger Hofe erklang. Dieser wundervolle, herbstlich reife Brahms ist ein Bekenntnis der Resignation: „wir fühlen mit Brahms, wie er sinnend zurückblickt auf ein an kräftigem Schaffen, an künstlerischen Erfolgen, an Anhänglichkeit und Liebe reiches Leben und nicht ohne das schmerzvolle Gefühl des Vorüber sein Lebensschiff weitersteuert" (Deiters). Zu solchem Bekenntnis stiller oder schmerzlich erregter Resignation eignet sich die weiche Klarinette ganz hervorragend. Wie im Klarinettentrio und in den beiden Klarinettensonaten, ist dieses klassische Holzblasinstrument aller edlen und schwärmerischen Liebes-, Sehnsuchts- und Wehmutsempfindungen mit meisterlicher Kunst bald führend, bald begleitend, bald melodiebildend, bald in der Tiefe fundierend, bald frei kadenzierend und improvisierend, bald als Mittelstimme füllend unter vollster Ausnutzung all seiner verschiedenen Klangfarbenlagen in Höhe, Mitte und Tiefe verwandt. Ein ganz eigner weicher Wohlklang — wir fragen abermals erstaunt: wie konnte nur das Märlein vom „herben Brahms" grade auf Grund seiner bekanntesten Kammermusikwerke aufkommen? — eignet allen vier Sätzen. Die Resignation breitet sich über den ersten und letzten (Variationen-)Satz am tiefsten aus. Die diesem Werk ganz eigentümliche Freiheit, Mannigfaltigkeit und stellenweise beinahe improvisatorische Lockerheit in der Form zeigt sich am überraschendsten im Adagio, das die große dreiteilige Liedform mit einem eingeschobenen, leicht ungarisch gefärbten Mittelsatz (Più lento) von ganz freier, mit der Klarinette phantasieartig blühende Arabesken und Girlanden schlingender und rhapsodischer Anlage zum einheitlichen Ganzen zusammenschließt. Ein wenig Humor im Brahmsisch gedämpften und verschleierten Sinne liegt einzig in dem namentlich rhythmisch abermals leise nach Ungarn weisenden, eingeschobenen h-moll-Presto non assai, ma con sentimento des dritten Satzes.

Zur klanglichen Weichheit, zum Charakter edler Resignation, zur Freiheit und Mannigfaltigkeit der Form, zur gelegentlichen zarten

ungarischen Lokalfarbe, wie sie den Brahmsschen Kammermusiken aus dem letzten Jahrzehnt der Zigeunerlieder eigen ist, tritt noch eine weitere Charaktereigenschaft des letzten Brahms: die sich immer mehr vereinfachende und äußerlich immer „unscheinbarer" werdende, mit Vorliebe elegisch gefärbte Thematik. Das sind alles Themen, die man immer und immer wieder spielen muß, um ihren in der Tiefe verborgenen Geistes- und Gefühlsgehalt ganz auszukosten. Es läßt sich freilich dabei nicht ganz hinwegdisputieren, daß die musikalische Erfindung an sich in Brahms' Spätwerken zweifellos weniger spontan und intuitiv, mehr vom feinsten Kunstverstand reflektiert wird. Es läßt sich nicht leugnen, daß grade die im Charakter elegischer und weicher Resignation einander eng angenäherten Themen sich auch musikalisch oft außerordentlich ähnlich sehen. Wir vergleichen da beispielsweise das Thema des dritten Satzes (Andantino) mit dem Variationenthema des vierten Satzes (con moto); diese innere Gleichartigkeit geht bis in die Figur der zwei Achtel hinein. Oder: eine wie verhältnismäßig geringe innere Verschiedenheit besteht zwischen dem edlen, mit jener sanften Geste des stillen Schmerzes, wie wir sie namentlich aus dem Deutschen Requiem kennen, eingeführten h-moll-Hauptthema und dem Beethovenisch intensiven, selbst im gesättigten Glücksgefühl (forte espressivo!) immer noch elegisch gefärbten D-dur-Seitenthema des ersten Satzes. Das ist zweifellos eine ganz leise innere Schwäche, denn auch die Kammermusik kann, wie jede Musik, der Notwendigkeit des Gegensatzes nicht entbehren. Doch diese innere Gleichartigkeit und Kontrastlosigkeit erhöht andrerseits die Einheitlichkeit des Werkes, und Brahms weiß ihr in seinem eminenten Feingefühl durch ein stark wirkendes Gegenmittel nach Kräften zu begegnen: durch die Auflockerung der Form durch improvisatorische und rhapsodische Elemente. In das Hauptthema des ersten Satzes improvisieren sich erst die beiden Geigen in Terzen und Sexten und dann, wie probierend ihren ganzen Tonumfang von der Tiefe zur Höhe durchlaufend, in einem guten Dutzend Takten hinein; der Più-lento-Mittelsatz des Adagio ist eine einzige große elegische Improvisation unter weitem Pußtahimmel, und die letzte der Variationen des Schlußsatzes — Un poco meno mosso — lenkt in gleich freier und gelockerter Form wieder zum Haupt-

thema des ersten Satzes zurück und schließt damit in sinniger Weise den Ring. Und wenn die Klarinette in der vorletzten Variation durch Wiederaufnahme des Sechzehntelmotivs als Kontrapunkt zum Thema in der Bratsche ($^2/_4$ in $^3/_8$ rhythmisch gewandelt) den Boden dafür so überaus fein vorbereitet, so erkennen wir: hier spielt Brahms noch einmal eine ähnlich überraschende Karte aus, wie im Finale des dritten (B-dur-)Streichquartetts.

Nach diesem Überblick über das Ganze werfen wir nun noch einen ruhigen Blick über das Besondere der einzelnen vier Sätze. Der erste Satz wahrt seinen Grundcharakter still ergebener Resignation bis in die Durchführung hinein. Wohl kommt es in den scharf gestoßenen Achteln der Übergangsgruppe zum zweiten Thema zu herrischem Trotz, in der Schlußgruppe des Hauptteiles zu feurigem Aufschwung; allein die stilleren Elemente der Resignation überwiegen, und grade in der Durchführung, die denn auch folgerichtig die punktierten Rhythmen des Einleitungstaktes jener Übergangsgruppe ins Gehaltene und Schwere zieht. Und so bestimmt denn der Schluß dieses Satzes den Charakter des ganzen Werkes und wirkt beinahe symbolisch: er schließt in tiefer Lage, immer stiller und resignierter werdend, mit den Seufzern des Hauptthemas. Der zweite Satz wahrt diesen Charakter nach seiten des Schwärmerischen und Sehnsuchtsvollen. Gleich dem langsamen Satz des dritten Klavierquartetts (c-moll) ist er ein großer Liebesgesang. Allein, schon seine ganz eigene Klangfarbe — die Klarinette in ihrer schönsten Lage melodieführend, die Streicher durch Sordinen gedämpft mit sanft schwebenden und wogenden Triolenfiguren begleitend — rückt auch ihn in das verschleierte Licht einer zarten Resignation, die ihre „süße Bitternis“ schon im ersten Takt in dem g (statt gis) der begleitenden ersten Geige fein und deutlich genug ankündigt. Der Mittelteil (Più lento) — wir haben ihn schon oben charakterisiert — ist ein Stück zigeunerischer Pußtamusik. Hier stellt sich die Klarinette als konzertierendes Instrument über wallenden und schwankenden Tremolos der Streicher und selbst innerhalb aller scheinbar rhapsodischen und phantastischen Freiheit und Willkür auf den thematisch einheitlichen und festen Boden des ganzen Werkes: die drei ersten Noten des von der Klarinette in der Art der Alten durch artige „Läuflein“ verzierten, „diminuierten“ Themas

dieses Mittelsatzes sind die genaue Moll-Fassung vom ersten Takt des Hauptthemas. Von wunderbarer, sanft verklärter Schönheit ist der Schlußteil dieses Satzes mit seinem zarten Dialog zwischen Klarinette und erster Geige; ihm nicht zum mindesten ist es zu danken, daß man diesen Satz zum schönsten und poetischesten des ganzen Klarinettenquintetts und zu einem der herrlichsten und rührendsten langsamen Sätze zählt, die Brahms je geschrieben. Der dritte und vierte Satz gehören schon durch den lyrischen, volksliedartig einfachen Charakter ihrer Hauptthemen zusammen. Wieder ist im dritten die thematische Einheitlichkeit innerhalb der einzelnen Sätze dieses Werkes deutlich betont; denn abermals ist wie im zweiten Satz das Thema des auch hier ungarisch gefärbten Mittelsatzes (Presto non assai) in seinem ersten Takt die genaue Moll-Fassung vom ersten Takt des treuherzig-eckigen Hauptthemas. Das zart durchbrochene Filigran dieses Mittelsatzes steigert sich in den fünf Variationen über das einfach und schlicht erzählende Thema des Schlußsatzes zu jener staunenswerten Feinheit, wie sie im besonderen dem „letzten Brahms“ eigentümlich ist. Sie greift schon ins sinnige und zart-elegische Hauptthema selbst hinein: bereits in seinem Vortrag teilen sich, einander gewissermaßen das Wort vom Munde wegnehmend, erste Violine und Klarinette. Die erste Variation erteilt dem Cello solo die Führung; die andren Instrumente geben nur gewissermaßen in Randnoten ihre Meinung dazu. Die zweite schlägt einen erregten, durch die synkopierte Begleitung auch äußerlich in fiebernden Pulsen klopfenden Ton an. Die dritte löst das Thema in eilfertig dahinfließende Sechzehntel auf. Die vierte rückt das trübe h-moll in das sanfte Licht des H-dur und stellt einen zart verklärten Zwiegesang zwischen Klarinette und erster Geige hinein. Die fünfte aber — sie haben wir schon oben eingehender betrachtet — leitet in rhythmischer Wandlung des Themas ($^3/_8$ statt $^2/_4$) durch die Wiederaufnahme der zunächst noch freier abgeänderten Sechzehntelfigur aus dem Anfang des ersten Satzes als Kontrapunkt in der Klarinette sanft und unmerklich zum ruhig und breit ausgesponnenen Schlußteil (Un poco meno mosso) zurück. Und, fühlten wir's noch nicht, hier wird nicht nur der Ring von Form und Thema, sondern auch der von Charakter und Stimmung dieses Klarinettenquintetts geschlossen: in Erweiterung der

kurzen Coda des ersten Satzes erstirbt und verlöscht auch die große Coda des Schlußsatzes schließlich tief ergreifend und ans innerste Herz rührend nach einer letzten kleinen Solokadenz der Klarinette in still resignierten Seufzern und Klagen: „es war einmal . . .“

Die beiden Streichsextette für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Celli beschließen die Reihe der Brahmsschen Kammermusikwerke aus den sechziger Jahren. Das erste Streichsextett in B-dur op. 18 ist in glücklichsten Stunden entstanden. Das ernste Brahmssche Antlitz zeigt in ihm die Züge einer fast apollinischen Heiterkeit und eines starken, gesunden, bis zum Übermut lebenbejahenden Geistes. Für Brahms' Entwicklung ist es überaus wichtig. Es ist die schöne und überaus frische Frucht der Detmolder „Selbstbesinnung“. Der Romantiker Brahms der ersten großen Klaviersonaten, des Es-moll-Klavierscherzo, des H-dur-Klaviertrio, der Schumann-Variationen, der Klavierballaden besinnt sich in stiller Selbsteinkehr zur rechten Zeit, daß die ewigen Quellen der Tonkunst nicht im noch so verlockenden romantischen, im Schumannschen, sondern im klassischen, im Beethovenschen, Haydnschen und Mozartschen Kunstland rauschen. So spinnt er den durch die Düsseldorfer Zeit beinahe abgerissenen Hamburger klassischen Faden weiter und geht noch einmal in die strenge Schule der Wiener Klassiker. Das erste Brahmssche Streichsextett ist in Charakter, Stil und Satz aufs engste mit dem Beethovenschen Septett verwandt. Dies wie jenes hat den Meisternamen ihrer Komponisten erst wahrhaft volkstümlich gemacht. Brahms' erstes Streichsextett im besonderen war mit den späteren Magelonen-Romanzen der erste große Erfolg bis zum Deutschen Requiem.

Der klassische Einfluß liegt in diesem Sextett auf der Hand. Formell zeigt er sich im schönen Ebenmaß einer klar und weit gespannten Architektur, die, wie zum Schluß des Expositionsteiles der Themengruppe des ersten Satzes, auf die breiten und festgegründeten Fundamente großer Orgelpunkte (hier über C) zu bauen liebt. Weiter zeigt sich's formal in der Art der Durchführung, der Beleuchtung der Themen von ganz neuen Seiten, der ganz und gar nur Brahms eigenen wunderbaren Kunst in der Vorbereitung der ebenso logisch wie überraschend eingeleiteten Reprise des Hauptsatzes; wie herrlich tritt sie nicht in diesem ersten Satz ein; wie

sieghaft strahlt und leuchtet das Hauptthema im forte und in zwei Oktaven der beiden Bratschen und des ersten Cellos! Der klassische Einschlag verrät sich weiterhin in der Kunst der einfach figurierenden Variation (zweiter Satz; Andante, ma moderato). Wir denken da an Haydn, Mozart und den jungen Beethoven; ja, noch viel weiter zurück, an Händel. Das energisch und einfach harmonisierte Thema — es ist Beethovenschen Geistes voll — wird in der ersten Variation in flüssige Sechzehntel aufgelöst; diese Bewegung steigert sich in der zweiten zu lustigen Sechzehnteltriolen; in der dritten zu drohend rollenden und mit zackigen Blitzen in den übrigen Instrumenten wetterleuchtenden Zweiunddreißigsteln der beiden Celli. Bis hierhin geht die Variierung des Themas nur mit den Mitteln rein rhythmischer, „auflösender" Figuration vor sich. Nun erst beginnt die melodische. Die vierte Variation beleuchtet das Thema in erster Violine und Bratsche zu geschmeidig dahinfließenden Mittelstimmen zum erstenmal von der freundlichen Durseite. Die fünfte spielt und tändelt mit ihm in der ersten Bratsche über ländlichen Musettenquintbaß der zweiten Bratsche zu galanten kleinen Verbeugungen der beiden Geigen, während die beiden Bässe erst im zweiten Teile ganz zart pizzikato in das reizende Rokokostimmungsbildchen hineintrippeln. Die sechste und letzte Variation bringt das d-moll-Thema wieder wortgetreu, doch diesmal elegisch und piano, im ersten Cello, von zarten und neckischen Pizzikato-Imitationen der beiden Geigen und von ernst zur Würde mahnenden Zwischenreden der beiden Bratschen begleitet und in der Coda mit einem traulich und heimlich in Terzen geführten, dunkelgefärbten Zwiegespräch zwischen den Geigen und Bratschen beschlossen. Klassischen Einfluß zeigt endlich die Wahl der alten Rondoform für den Haydnsch behaglichen und frohgemuten, in der abschließenden Coda aber zu hellem Jubel gesteigerten Schlußsatz (Poco Allegretto e grazioso). Stilistisch und satztechnisch erinnert in diesem ersten Sextett die häufige Verdoppelung der melodieführenden oder bloß begleitenden Stimmen in der tieferen Oktave an Haydns beliebte und volkstümliche Art. Im Charakter aber verrät sich die Schule der Wiener Klassiker in der schönen Wärme der Empfindung, in der quellenden Frische und dem Reichtum an herrlicher melodischer Erfindung — gleich der erste Satz tut

es nicht unter drei Themen. Und hier tritt in der beglückten Erinnerung zu Beethovens Septett noch ein andres, klassisch-romantisches Kammermusikwerk: Schuberts Forellenquintett. So ist auch die weiche Klangsinnlichkeit der beiden Brahmsschen Streichsextette eigentlich ganz Schubertisch. Im ersten wie im letzten Satz liebt es daher Brahms, gleich in den Hauptthemen das schwärmerische und edle Gesangsinstrument des Cello als Träger der Melodie herauszustellen und die Themen erst, nachdem das Cello das Seinige zu Ende gesagt hat, durch die erste Violine nachsingen und steigern zu lassen. Das war Joachims guter Rat, der sich herrlich bewährte. Und wenn uns gleich im ersten Satz das so genial wie überraschend in A-dur einsetzende Übergangsthema und das aus voller Brust singende zweite Thema (F-dur) in behaglichste Wiener Ländlerseligkeit wiegen, so spüren wir: auch das ist Schubert. Ungleich stärker wie Schubert, wie Haydn und Mozart, hat aber doch Beethoven auf Brahms' erstes Streichsextett eingewirkt. Mit Händen zu greifen tritt dieser Beethovensche Einfluß im F-dur-Scherzo (Allegro molto) zutage. Sein ländlich-derber Humor ist, bis in die Thematik und Tonart hinein, ganz der in den entsprechenden Sätzen von Beethovens sechster (Pastoral-) oder vielleicht auch siebenter (A-dur-)Symphonie! Charakter und Technik sind dort wie hier dieselben: lustige Engführungen im Seitensatz, im Trio und in der aus ihm gewonnenen Coda womöglich noch bis zum „Hanebüchenen" und für den reservierten und aristokratischen Brahms ganz erstaunlich Populären gesteigerter Humor. Doch trotz aller äußeren Derbheit manch' artig hineingeheimnißte Feinheit; wer z. B. würde im Baß von Trio und Coda den leicht variierten Anfang des Hauptthemas suchen? Beethovenisch ist weiterhin die alles Thematische in ein lockeres, aber fest und feingefügtes Gespinst auflösende Klein- und Feinkunst der Variation; Beethovenisch, doch auch Haydnsch zugleich die organische und zwanglose Vereinigung der beiden sinnigen, anmutigen und im Mozartschen Sinn kantablen Allegro-Hauptthemen mit den einzelnen, bald liebenswürdigen, bald (g-moll-Teil) kräftig und energisch rhythmisierten Zwischensätzen in dem zu behaglicher Breite gedehnten Rondo-Finale. Ja, hier ist die Kunst der Übergänge, der Rückleitungen, ist die Idee, die in eine jubelnde Stretta ausmündende Coda (animato, poco a poco più)

thematisch aus dem „energischen“ g-moll-Zwischensatz zu gewinnen, derart klassisch und wienerisch, daß man von diesem köstlichen Satz gesammelter Lebensfreude sagen könnte: wär' er nicht von Brahms, er müßte von Haydn oder Beethoven sein!

Gegenüber dem zweiten Streichsextett ist das erste ein beinahe homophon angelegtes Werk; eine Ursache mehr für die verhältnismäßig rasch errungene Krone seiner Volkstümlichkeit. Schon die melodisch eingänglichen, harmonisch und rhythmisch sehr einfach gehaltenen Themen arbeiten auf eine möglichst breite „Allgemeinwirkung“ im edelsten Sinne hin; und wenn, wie wir sahen, die Hauptthemen der beiden Ecksätze je zweimal — erst vom Cello, dann von der ersten Geige — gebracht werden, oder wenn das der ersten Bratsche anvertraute Thema des Variationensatzes jedesmal in beiden Teilen vom Chor der übrigen Instrumente unter Führung der ersten Violine wiederholt wird, so trägt das alles dazu bei, die leichte Faßlichkeit dieser Hauptgedanken auch noch durch die prägnante und eindringliche Form ihrer Aufstellung zu erhöhen. Sogar die bei Brahms sonst oft so intrikate Durchführung des ersten Satzes wahrt diese möglichst vereinfachte Linie des ganzen, im schönsten Sinne jünglingshaft frischen, melodisch schwellenden und quellenden Werkes: sie ist im Gegensatz zur ungemein breit ausgesponnenen dreiteiligen Themengruppe verhältnismäßig knapp gefaßt und einfach behandelt.

Das erste Streichsextett ist das einfachere und volkstümlichere, das kräftigere, eingänglichere und beliebtere. So seelisch „unzusammengesetzt“ wie das erste, ist das zweite in G-dur op. 36 „zusammengesetzte“ nicht. Es ist entschieden das feinere, kunstreichere und persönlichere. Zugleich ist es ein eminent naturbeseeltes Werk. In seinem tiefen, romantisch-idyllischen Naturgefühl bildet es bereits eine deutliche Vorahnung der zweiten (D-dur-) Symphonie. Sie gibt sich in Charakter und Satz an einer Stelle offen zu erkennen: da, wo die beiden Violinen nach dem ersten Vortrag des Hauptthemas wechselseitig die Achtelbewegung der ersten Bratsche mit d cis aufnehmen und zum zweiten Vortrag dieses Themas durch das Cello hinüberleiten. In diesem durchaus romantischen Streichsextett ist für Klassisches, für Haydnsches, Mozartsches oder Beethovensches natürlich nicht entfernt, wie in dem

ersten, Raum. Sein Klassisches, Beethovensches liegt eigentlich einzig in der, wunderbar schön in zartester Abschiedsstimmung in E-dur ausklingenden, letzten Variation des von edler Resignation und stiller Trauer erfüllten langsamen Satzes (Poco Adagio, e-moll). In diese fünfte Variation hat Brahms alle Wärme, alle Gefühlstiefe, allen Klangzauber zusammengedrängt, die das spröde und wenig geschlossene, im wesentlichen auf zwei Quartschritten gegründete und von chromatisch herabweinenden Achteln der zweiten Violine begleitete Thema, die fahle Herbsttonart e-moll und die strenge Gebundenheit der vorangehenden Variationen zum guten Teil zurückhielten.

Das Brahmssche tritt dagegen ganz überwiegend in den drei übrigen Sätzen heraus. Im ersten Satz als sanfte, elegische Schwärmerei, im zweiten, dem Scherzo in g-moll, als eine, alle späteren Brahmsschen Intermezzos vorbildende verschleierte und gedämpfte, absichtlich wie müde und verdrossen im engen Kreise sich drehende und halb eintönige, halb eigenwillige und eigensinnige Tanzidylle von leicht slawischer Färbung, in deren trübe Grämlichkeit sogar der forsche und frische Walzer des G-dur-Trio (Presto giocoso) vergebens ein lustigeres Leben zu bringen sucht. Allerhand kleine feine Züge verstärken noch musikalisch diesen Charakter: die Betonung der leichten Zählzeit, des zweiten Viertels im Hauptthema durch einen kläglichen „Praller", die wie graue Nebel mürrisch dahinschleichenden Triolen im d-moll-Seitensatz, das Hamburgisch behäbige und gehaltene Zeitmaß (Allegro non troppo). Man vergleiche einmal dieses Scherzo des zweiten Streichsextetts mit dem des ersten: welch ein Unterschied und welch eine Nachdunkelung des Scherzobegriffs, den einzig das Trio in beiden Scherzos als Träger der bäuerlichen Lustigkeit wahrt! Das Brahmssche des letzten Satzes (Poco Allegro) liegt in dem breiten und weichen Gesang, den erste Violine und erstes Cello in satter, tiefer Klangfarbe im leicht dahinschwebenden $^9/_8$-Takt anstimmen.

Ganz für sich und dem letzten in seinem freundlichen Charakter ebenso entsprechend, wie im trüben der zweite dem dritten, steht der erste Satz (Allegro non troppo). Die weich verschleierte „schwüle" Klangsinnlichkeit seines in zarten und vielfach gebrochenen, aber üppigen Farben erstrahlenden Satzes, der lange Atem

und die breite, immer wieder wie selig und wonnetrunken mit der neapolitanischen Sext hinauflangende Entwicklung seines Hauptthemas, die deutsche quellenmurmelnde und blütenduftende Waldesromantik, die aus allen Ecken dieses wundervollen Satzes singt und klingt, rückt ihn in die unmittelbare Nähe des ersten großen vokalen Beitrags des liebenden jüngeren Brahms: der Magelonen-Romanzen. Heute wissen wir, was der junge Meister — auch in den Noten a g a (t) h e in der zweiten Themengruppe des ersten Satzes — in dieses Sextett hineingeheimnißt hat: das innige Lebewohl an seine erste und letzte ernste Liebe, das anmutige Professorentöchterlein Agathe von Siebold in Göttingen. Dieser erste Satz des zweiten Streichsextetts gehört zum Wunderbarsten, was Brahms für Kammermusik geschrieben. Schon das Hauptthema: wie zart verschleiert (p mezza voce), wie in romantischen Regenbogenfarben zwischen Dur und Moll schillernd ist sein Vortrag, wie zögernd und nachdenksam, in kleinen taktweisen Imitationen seine Entwicklung, wie weltentrückt und mystisch-visionär sein stiller Schlußanhang im pp und in ruhigen Vierteln! Wie scharf kontrastiert mit diesem, in breiten lyrischen Bogen gespannten Hauptthema in ihrem eckigen Rhythmus und ihren herben Engführungen die Übergangsgruppe! Einzig das zweite Thema mit seinem breiten und warmen Gesang des Cello, den die erste Geige dann in der Oktave mit aufnimmt, stellt noch einmal die Brücke zum ersten Sextett her. Das ist wieder ganz der Beethovensche Ton, wie ihn gleich die beiden Hauptthemen des ersten Satzes der jüngeren Schwester anschlagen! Zum Herrlichsten in diesem Satze aber gehören — wie in allen Brahmsschen Ecksätzen seiner Instrumentalwerke in großer Sonatenform — die zögernd und unendlich fein vorbereiteten Rückleitungen zur Wiederholung des Hauptsatzes vor und nach der Durchführung. Wie Brahms mit dem Quintschritt zu Beginn des Hauptthemas in Engführungen die Rückleitung bewerkstelligt, leitet er uns hier sanft und überraschend durch einen chromatisch sich in der ersten Geige hinabsenkenden Engpaß in leichter Molltrübung zum heimlich in der Bratsche murmelnden Waldesquell zurück. Das sind außerordentliche Feinheiten, die wir gewohnt sind, eigentlich sonst erst bei dem späteren und letzten Brahms zu suchen.

DIE SERENADEN

Die beiden Orchester-Serenaden in D-dur op. 11 (die Bonner) und in A-dur op. 16 bilden die mit romantischen Blumengirlanden umwundene Eingangspforte zur zweiten, in Detmold einsetzenden Schaffensperiode des Meisters. Aus ihnen spricht der jüngere, sechsundzwanzigjährige Brahms der Magelonen-Romanzen.

Betrachten wir beide Serenaden im Rahmen von Brahms' Gesamtschaften, so müssen wir sie als recht eigentliche Übungs- und Studienwerke im Orchestersatz bezeichnen. Der erste Kampf um die Symphonie war verloren worden und hatte resigniert mit dem d-moll-Klavierkonzert geendet. Nun begann er mit seiner strengen und klugen Selbstkritik zunächst das vor Beethoven Liegende, das inhaltlich und technisch Einfachere zu meistern: seine Detmolder Zeit (1857—60) wird für ihn auf symphonisch-instrumentalem Gebiet zu einer stillen, strengen Lehrzeit im Studium Haydns und Mozarts. Brahms steckt sein symphonisches Ziel zunächst zurück und schreibt zwei Serenaden. Und wie immer bei dem denkbar scharf selbstkritischen Meister und treuesten, gewissenhaftesten künstlerischen Arbeiter Brahms, sucht die zweite Serenade durch gediegenste Fein- und Kleinarbeit das zu vollenden, was ihm etwa an der ersten noch nicht vollkommen gelungen erschien.

Wie stellt sich zunächst Brahms zur Serenade? Mit dem Tode der edlen „dienenden Kunst" ist auch die ganze Serenaden-, Cassationen-, Nocturnen- und Divertimento-Literatur, sind die vielen reizenden „Nachtmusiken" und „Gartenmusiken" des 18. und frühen 19. Jahrhunderts von Markt und Gassen verschwunden oder ganz vereinzelt in die modernen Konzertsäle gewandert. Für so lokalwienerisch getönte Beiträge wie Robert Fuchs' trauliche Serenaden für Streichorchester, hat man selbst in Wien leider schon die Fühlung verloren. Volkmanns, Brahms' und Draesekes Serenaden sind so ziemlich die einzigen, bereits recht seltenen Gäste einer Literaturgattung, die ursprünglich den wertvollen Begriff guter Gelegenheitsmusik am heitersten betonte. Denn wie trüb und ernst die in unsrer Zeit übermäßig schwerer Kunst dringend neuen Schaffens, neuer Pflege bedürftige Serenade heute geworden ist, zeigt von Brahms' beiden, weit über ein halbes Jahrhundert alten Serenaden

namentlich die zweite in A-dur am klarsten. Nicht nur, weil sie durch Ausschluß der Geigen die mit der Zeit freilich reichlich ermüdende, abendlich dunkle, melancholische und heimliche Grund- und Klangfarbe der Bratschen bevorzugt, sondern vor allem am stärksten durch den Charakter ihrer fünf Sätze selbst. Kein süddeutscher, sondern ein norddeutscher Spitzweg bringt da seiner geliebten Dame ein Ständchen. Selbst das originelle Scherzo — der beste Satz dieser Serenade — und das in seiner pausendurchsetzten und fein durchbrochenen Rhythmik und Metrik bereits echt Brahmssche Menuett bleiben gedämpften Humors voll; das fein und kompliziert gezeichnete Adagio mit seinem ostinaten Chaconnen-Baß schlägt geradezu ins Schmerzliche um; der erste Satz gibt eigentlich nur in seinem, in weiche Terzen gefaßten Seitenthema einer zart verhaltenen stillen Heiterkeit der Seele ein wenig Raum, und erst das frische und leichte Rondo-Finale mit den kecken Triolen seines Nachsatzes in der Oboe lenkt endlich in den echten alten Serenadenton der Klassiker ein. Erst dieser Satz entscheidet überall das mit viel behaglicher Freude laut geäußerte Erstaunen, daß der ernste Hamburger Johannes gelegentlich auch einmal wirklich im Beethovenschen Sinne beinahe leichtsinnig „aufgeknöpft" sein konnte. Selbst in einer Serenade. Aber er kann sich entschuldigen und sagen: Was wollt Ihr denn? Mein Nachthimmel ist nicht der reine und weiche Wienerische oder Münchnerische, sondern der schwere und wolkige Hamburgische, und meine Dame, der ich diese Serenade bringe, ist nicht eine feurige Wienerin Josephine, sondern eine bedächtige und häuslich veranlagte Hamburgerin Dorothea.

Das Schluß-Rondo dieser zweiten Serenade zeigt aber in seiner scharfen, unvermittelten Gegensätzlichkeit, daß sich der junge Brahms seines einseitig schweren und melancholischen Gefühlslebens und der Notwendigkeit eines erfrischenden und heiteren Gegengewichtes für seine ursprüngliche Natur gar wohl bewußt ist.

Von diesem Standpunkt einer gleichmäßigen Verteilung von Hell und Dunkel, Licht und Schatten, einer möglichsten Zurückdrängung schwerer und dunkler Gefühlsregungen in der lockeren Form der heiteren Serenade ist die erste in D-dur entschieden die weitaus gelungenere und im klassischen Sinne stilvollere. Nicht in der Besetzung — sie zieht dem serenadenmäßigen kleinen Kammer-

orchester der zweiten Serenade das „große", freilich nur mit vier Holzbläsern und doppelten Hörnern unter Ausschluß der Posaunen und Wiedereinsetzung der Violinen vor —, sondern im Charakter. An Vollendung im Formalen und Satztechnischen, an Feinheit und Intimität im Detail wie in jedem Doppelpaar Brahmsscher Werke von der zweiten Serenade übertroffen, zeigt sie auch in der ungleich frischeren thematischen Erfindung, in dem liebenswürdig-schwärmerischen Pastoralton stillen Glückes und jugendlicher Fröhlichkeit, in der breiten, fast allzu breiten Anlage ihrer Ecksätze wirklich Wienerischen, klassischen Charakter. Gleich das Brahms' Lieblingsinstrument im Orchester, dem Horn zugeteilte naiv-fröhliche Hauptthema des ersten Satzes mit seinen kurzen Viertelschritten und seiner dudelsackartig primitiven und fast ruckartig wechselnden harmonischen Grundlage ist ein Gruß an „Vater Haydn", und gar das ebenso originelle wie einfache G-dur-Menuett mit seinem, von den beiden Klarinetten geblasenen Thema über einem tölpisch-bäurischen Murkybaß ist echtestes Ancien régime. Die trüben und schweren Empfindungen stecken in dieser Serenade in zwei Mittelsätzen, dem auch in der dämonischen Tonart (d-moll) den gleichen Satz des zweiten Klavierkonzerts thematisch vorausahnenden Scherzo und dem schon im Hauptthema melancholisch sinnenden und zögernd stockenden, und dann im weiteren Verlauf vielleicht allzu breit ausgeführten und allzu wenig zusammengehaltenen B-dur-Adagio, das den allgemeinen Pastoralton dieser Serenade zur zarten Naturmusik von Waldesstille und Bachesrauschen verdichtet.

Wir kommen zum Schluß: Brahms' Serenaden sind im ganzen menschlich interessanter und charakteristischer als künstlerisch. Klassischer, Wienerischer und musikalisch frischer gibt sich die erste, Brahmsischer, norddeutscher und persönlicher eben grade in ihren dunklen Klangfarben, ihren gedämpften, verhaltenen und in Abenddämmer und schwerem Nachthimmel verzogenen Gefühlen, Stimmungen und Empfindungen die zweite. Beide sind seltene Gäste in unseren Konzertsälen; der seltenste ist die zweite. In der Besetzung — kleines Orchester — wie in der Konzentration des freilich immer noch in der Durchführung beträchtlich ausgedehnten ersten Satzes wird man den alten echten klassischen Serenadentypus in der zweiten, in Thematik, Erfindung und Charakter

in der ersten Serenade am reinsten gewahrt sehen. Die naivere, frischere, kurzweiligere, unterhaltendere ist die erste, die kunstverständigere, abgeklärtere, in Form und Satz gereiftere ist die zweite. Wirkten nicht die bewußt und fein für fünf Sätze gewählten heimlichen Nachtfarben ihrer Bratschen auf die Dauer allzu ermüdend und einfarbig, wir müßten ihr, die zudem die Holzbläser so entzückend zu behandeln und mit ihnen zu plaudern weiß, den Preis von beiden trotz ihrer, der der ersten unterlegenen äußeren Wirkung zuerkennen. Die erste Serenade steht am Eingang der zweiten Brahmsschen Schaffensperiode und zeigt in den formellen Schwächen der allzu breiten Anlage und Durchführung ihrer Ecksätze, dem bunten, aber reizenden Mosaik ihrer vielen Neben- und Zwischensätzchen, kurz, in dem Überwiegen der schöpferischen Phantasie über den ordnenden Kunstverstand noch deutlich den Zusammenhang mit der ersten, jugendlichen Schaffensperiode. Die zweite Serenade, noch viel reiner Brahmsisch und Detmoldisch auch in der Verwendung altertümelnder Elemente in Stil, Melodik, Rhythmik und Metrik, bereitet die dritte Meisterperiode am klarsten in der Reife und Konzentration ihrer Form ganz unmittelbar vor. Der Weg von den Klaviervariationen op. 9 und den Klavierballaden op. 10 zur ersten Serenade ist äußerlich nicht allzu lang — sechs und vier Jahre —, doch innerlich sehr bedeutend; derjenige von der zweiten Serenade zu den großen Kammermusikwerken der dritten Periode äußerlich und innerlich ganz unvergleichlich viel kürzer. Daß es aber volle zwanzig Jahre von der zweiten Orchesterserenade bis zum nächsten Orchesterwerk, den Variationen über ein Thema von Haydn op. 56, dauert, beweist wie nichts anderes, wie sehr Brahms seine beiden Serenaden als bloße Übergangs-, Übungs- und Studienwerke, als erste Anläufe in der Beherrschung des Orchesterstils und -satzes im klassischen Stil, die in der Breite und Mitteilsamkeit ihrer Sätze eigentlich eher der Sinfonietta als der Serenade zuneigen, angesehen haben wollte.

DIE OUVERTÜREN

Auch die Brahmssche Ouvertüre ist gleich den Orchesterserenaden, Klavierkonzerten, Streichquintetten, Streichsextetten ein Zwil-

lingspaar. Mit einem lachenden und einem weinenden Gesicht: der Akademischen Festouvertüre op. 56 und der Tragischen Ouvertüre op. 57. Beide fallen in die Zeit zwischen der zweiten und dritten Symphonie und wurden gleichzeitig im Jahre 1881 veröffentlicht. Aus Brahms' Lebensgeschichte erfuhren wir, daß die Akademische Festouvertüre den musikalischen Dank an die Universität Breslau für die Verleihung ihrer philosophischen Ehrendoktorwürde darstellt. Wir wissen durch Heuberger, daß er zwei akademische Festouvertüren geschrieben, die zweite also jedenfalls vernichtet hat. Brahms' musikalische Doktordissertation ist eins seiner volkstümlichsten größeren Instrumentalwerke geworden und durch freie Verwertung bekannter Studentenlieder auch denen zugänglich, denen Brahms' Kunst und Orchesterwerke im übrigen ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Die strenge Zunftkritik hat sie ob dieses frevlen Unterfangens, einmal fröhlich und humorvoll auch in der schweren akademischen Toga zu sein, vielfach arg und mit Unrecht unterschätzt. Denn wie überall, kommt es auch in ihr nicht auf das Was, sondern das Wie, auf die Art und Form der Verwertung jener Studentenlieder an. Und da zeigt sich bei näherer Untersuchung bald, daß Brahms auch als fröhlicher Dr. phil. hon. c. und herzlicher Freund allen echten studentischen Frohsinns er selbst und sich selber treu bleibt: Die Akademische Festouvertüre ist weit mehr ein halb wehmütig, halb feierlich gestimmter Rückblick des reifen Mannes auf die verklungene eigene Jugend und frohe Burschenherrlichkeit, als ein übermütiges, ausgelassenes Stück fröhlichen Studentenlebens aus der Gegenwart. Das verrät schon die bedeutende Betonung ihrer sinnenden und, wie das ganze erste Drittel, sich zum Humor gewissermaßen erst energisch sammelnden Partien. In dieser Mischung von Vergangenheit und Gegenwart, Ernst und Fröhlichkeit, Wehmut und Übermut liegt die eigentümliche Schönheit und der ganz eigene menschliche und dichterische Reiz dieser Ouvertüre... Es nützt uns eigentlich wenig, wenn wir wissen, welche deutschen Studentenlieder frei benutzt sind: „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus" („Ich hab' mich ergeben"), der „Landesvater" („Hört, ich sing' das Lied der Lieder"), das Fuchslied „Was kommt dort von der Höh'" und das „Gaudeamus". Ihre kunstmäßige Stilisierung durch die Klangfarbe ist bei aller Treue und Einfachheit

ihres Satzes so fein, daß es uns kaum zu Bewußtsein kommt, daß schon in ihrer Auswahl der feierlich-ritterliche Stolz („Landesvater"), die feierlich gesammelte hymnische Freude („Gaudeamus"), die ernste Hingabe an das Vaterland („Ich hab' mich ergeben") dem drolligen Humor der herabziehenden jungen Füchslein durchaus die Wage hält, wenn nicht bevorzugt erscheint. Die Ouvertüre beginnt c-moll geheimnisvoll gedämpft pianissimo in tiefer Lage der Streicher und Fagotte und endigt wie Webers „Jubel-Ouvertüre" in Glanz und Feuer rauschender Zweiunddreißigstel-Skalengirlanden der Streicher und mit der mächtigen Schallkraft des ganz unbrahmsisch großen, sogar Kontrafagott, drei Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, drei Pauken, große Trommel, Becken und Triangel heranziehenden Orchesters.

So volkstümlich wie die Akademische Festouvertüre, so unvolkstümlich blieb bis heute die Tragische Ouvertüre. Hans von Bülow sprach, ehe aus dem Saulus ein Paulus der Brahmsschen Kunst wurde, von „dem in seiner tantalischen Prätension tragischen Ringen eines Brahms". Das Ringen möge man bei Beurteilung des Tragischen bei Brahms besonders betonen. Denn ein Tragiker im Hebbelschen Sinne war Brahms nicht. So Großes die Tragische Ouvertüre will, so energisch sie die starre, steinerne Dämonik der Edward-Ballade für Klavier aus op. 10 wieder aufgreift, zu Brahms' starken oder frischen Werken gehört sie nicht. Die am echtesten und am meisten tragischen Brahmsschen Werke sind vielmehr die, denen die besondere tragische oder titanische Etikette fehlt. Der bewußte Tragiker Brahms überzeugt nicht. Wie wir bei Ovid die ganze Lapithen- und Zentaurenschlacht für Echo und Narziß hingeben, so bei Brahms die ganze Tragische Ouvertüre für den ersten Satz des ersten Klavierkonzerts (d-moll), von jeder einzelnen der vier Symphonien gar nicht erst zu reden.

Ist sie nicht eigentlich echt, das ist: unbewußt tragisch, so ist sie doch im tragischen Sinne herb und hart. So herb und hart, wie kein andres Brahmssches Instrumentalwerk, und darin sogar noch weit über jene großen Charakter-Ouvertüren hinausgehend, die recht eigentlich tragische genannt werden müssen: die zur Agrippina (Händel), zum Coriolan (Beethoven), zur Medea (Cherubini), zum Manfred (Schumann) und Richard III. (Volkmann). Den kühlen

klassischen Marmor von Brahms' durchzieht keine blühende Ader freundlicherer oder weicherer Regungen. Auch das zweite Thema in F bleibt streng und bleich stilisiert und in einem etwas starren Sehnsuchtston gebunden. Das Moll herrscht durchaus vor, und die wenigen Dur-Themen und Episoden sind in Brahms' Art meist sofort harmonisch mit Moll gemischt, geben sich außerdem auch mehr rein rhythmisch als melodisch, mehr gewaltsam auf Kraft und Stärke pochend, als sich ihrer zuversichtlich und hemmungslos bewußt. Nicht in ihnen, im Kampf und Sturm, liegt das eigentlich Tragische, das vorübergehend Packende und Eigene dieser Ouvertüre, sondern in der erdrückenden Einsamkeit schreckhafter und dämonischer Stillen und „toter Stellen". So unmittelbar bei Beginn der Durchführung, wo das Hauptthema Ton für Ton im pianissimo unter langgehaltenen, fahlen Bläserharmonien herabschleicht, und wir in seiner von den Bläsern den Streichern nachgeseufzten Schlußkadenz a e des blutigen Edwards Gespenst auf schottischer Hochlandheide im Nebel glauben einhergeistern zu sehen; so beim Tempo primo am Schlusse der Durchführung, da es nach Verklingen des aus dem Hauptthema gewonnenen Trauermarsches still und leer wird; so endlich am Schlusse des ganzen Werkes, da der Vorhang unter dem Rhythmus des Trauermarsches über düstrem Trauerpomp rasch niederfällt.

DIE KONZERTE

Brahms begann seine Laufbahn als Komponist von Instrumentalkonzerten mit Orchester mit einem großen Fiasko. Wir lasen in seiner Lebensgeschichte, daß sein erstes Klavierkonzert in d-moll op. 15 im Leipziger Gewandhause 1859 in seinem eignen Vortrag mit Pauken und Trompeten durchfiel. Der Mißerfolg hat ihn aber nicht von der weiteren Bebauung dieses Kompositionsgebietes abgeschreckt. Er schrieb vielmehr noch ein zweites Klavierkonzert in B-dur op. 83, ein Violinkonzert in D-dur op. 77 und ein Doppelkonzert für Violine und Cello mit Orchester op. 102.

Man pflegt Brahms' Instrumentalkonzerte Symphonien mit obligatem Soloinstrument zu nennen und ihnen den akademischen Grad

echter Solokonzerte mit Orchester abzustreiten. Wozu man zunächst als äußeren Beweis anführt, daß das erste Klavierkonzert so gut wie sicher ursprünglich als Symphonie geplant war. Den entscheidenden Beweis gibt Brahms selbst. Er schreibt 1855 an Schumann: „Übrigens habe ich mich vergangenen Sommer (1854) an einer Symphonie versucht, den ersten Satz sogar instrumentiert und den zweiten und dritten komponiert (In d-moll — $^6/_4$ — langsam)“. Der erste Satz hat eine besondere, traurige Geschichte. Es steht heute dank einer Mitteilung Joachims an Kalbeck fest, daß diese erschütternde musikalische Darstellung eines gewaltigen Seelenleidens und Seelenkampfes unter dem unmittelbaren Eindruck von Schumanns tragischem Selbstmordversuch entworfen wurde, und daß das Motto, das ursprünglich über dem langsamen Satz stand: „Benedictus qui venit in nomine domini“ („Gesegnet der da kommt im Namen des Herrn“) dahin gedeutet werden darf: „Gesegnet, der im Namen des teueren Herrn — Schumanns — zu der verlassenen Domina — Clara Schumann — und den ihres Vaters beraubten Kindern zurückkehrt“. Mit dem Klavierquintett, dem dritten Klavierquartett u. a. gehört dieses erste Klavierkonzert zu den großen Brahmsschen Werken, mit denen ihr Komponist lange Jahre gerungen und gekämpft hat. Diesmal ist Joachim gar nicht, am wenigsten mit dem Rondo, zufrieden zu stellen. Von den oben durch Brahms erwähnten drei Sätzen hat er die beiden ersten in das Konzert hinübergenommen. Albert Dietrich berichtet 1862, daß er früher den Anfang des d-moll-Klavierkonzerts als Sonate für zwei Klaviere gesehen habe, und daß ein „langsames Scherzo“ daraus später für den zweiten Satz im Deutschen Requiem (Langsam, mäßig $^3/_4$, „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“) benutzt worden sei. Das sind drei Sätze. Am vierten ist vermutlich die Symphonie gescheitert. Brahms’ schon in jungen Jahren scharf entwickelte Selbstkritik wird ihm gesagt haben, daß es zur Symphonie noch nicht reichte, und so wurde aus der Symphonie ein Klavierkonzert mit Orchester.

Der äußere Titel Symphonie tut nichts zur Sache. Wichtiger sind die inneren Belege des stilistischen neuen, reformatorischen Brahmsschen Konzertstils. Dreierlei namentlich ist hier entscheidend. Zuerst die Unterdrückung jeder Zurschaustellung der tech-

nischen Virtuosität des Solisten als Selbstzweck. Dann das ebenbürtige Verhältnis zwischen Solist und Orchester, Solo und Tutti. Endlich die Annäherung des Konzerts an die Symphonie in geistiger Beziehung.

Die technische Virtuosität als Selbstzweck ist in Brahms' Konzerten völlig unterdrückt. Alles, bis in Figurationen, Passagen, Doppelgriffe und Skalen hinein, wächst thematisch und motivisch organisch aus dem Ganzen heraus. Der Brahmssche Konzert-Klaviersatz ist dabei der Brahmssche Klaviersatz in höchster Potenz; weitaus am mannigfaltigsten im ersten, ganz unvergleichlich viel Brahmsscher, also auch unbedingt viel einseitiger und stereotyper auf wenige technische Grundformeln zurückgeführt im zweiten Klavierkonzert. Das ebenbürtige Verhältnis zwischen Solisten und Orchester nach dem Muster alter (Corelli, Händel) und neuer (Liszt) Reformkonzerte läßt den Solisten organisch förmlich in das Orchester als sein gleichberechtigtes Mitglied hineinwachsen. Der innige und rasche gegenseitige Gedankenaustausch ist vollkommen; es herrscht kein Gegen- oder Nebeneinander, sondern ein harmonisches Mit- und Ineinander; das Orchester begleitet nicht nur mehr oder weniger den Solisten, sondern Solist und Orchester „konzertieren" einträchtiglich und in fest und fein verkittetem seelischem und musikalischem Zusammenhang miteinander. Die bewußte Annäherung des Brahmsschen Instrumentalkonzerts an die Symphonie belegt aber viel weniger die symphonische Viersätzigkeit des zweiten Klavierkonzerts, als die außerordentlich gesteigerten Anforderungen an den geistigen Inhalt. In geistiger Beziehung kehren Brahms' Instrumentalkonzerte zum alten Konzert des 18. Jahrhunderts, das die damalige Symphonie an Ernst des Gehalts und strenger Gediegenheit der Arbeit weit überragte, wieder zurück.

Kein Wunder, wenn das an die gefällige und gemütliche, brillante Gesellschafts- und Unterhaltungsmusik der damaligen flachen modischen Klavierkonzerte gewohnte Leipziger Gewandhauspublikum einem derart erschreckend dämonisch und leidenschaftlich einsetzenden Klavierkonzert wie dem ersten Brahmsschen in d-moll trotz Beethoven, Chopin, Schumann, Mendelssohn und Liszt vollkommen ratlos, ja, feindselig gegenüberstehen mußte. Denn dieses Konzert kommt unmittelbar von Beethovens neunter Symphonie

(d-moll) — und zwar vor allem von den titanischen Kämpfen, Empörungen und Leidenschaften ihres ersten Satzes — und von Bachs d-moll-Klavierkonzert. Wie diese beiden Werke, steht es in der alten dämonischen Tonart d-moll. Die enge innere Verwandtschaft mit Beethovens neunter Symphonie ist auch äußerlich verbürgt: Brahms hatte sie als Einundzwanzigjähriger 1854 in Köln unter Ferdinand Hiller zum ersten Male gehört, und der Eindruck war natürlich ein elementarer und innerlich umwälzender gewesen. Der seelisch und musikalisch bestimmende Einfluß des ersten Satzes von Beethovens neunter Symphonie tritt in dem ebenfalls dämonischen und hochpathetischen ersten Satz von Brahms' d-moll-Klavierkonzert am deutlichsten und bis einzelne Themen und Motive hinein zutage; hier wird man besonders gleich auf das elementar losbrechende Hauptthema und das erste Seitenthema (d-moll) verweisen. In diesem unvergleichlich größten und bedeutendsten Satz des Konzerts entbrennt Ovids Zentauren- und Lapidenschlacht, von der wir bei der Tragischen Ouvertüre sprachen, aufs neue. Noch niemals vorher, selbst bei Beethoven nicht, hat ein Instrumentalkonzert einen derart wild empörten, leidenschaftlichen, ja, schreckhaft dämonischen Ton angeschlagen, wie dieser erste Satz. Ganz neu und originell wie seine Anlage — er entwickelt fünf große Themengruppen und und rückt das wirklich lyrische Thema in F-dur ganz weit an den Schluß der zweiten Hälfte der Themengruppe — ist vor allem das von allen Leidenschaften aufgewühlte Hauptthema: heftig in die Welt geschleuderte, wütende Deklamationen der Violinen und Celli über unerbittlich starr durchgehaltenem D der Kontrabässe und trillernden Pauken. Jeder Gedanke an das Klavier schweigt vor diesem elementaren Ausbruch entsetzlichster Verzweiflung und offenster Empörung. Das Klavier aber bleibt dafür der Träger der nicht allzu reichen ernst sinnenden, der freundlichen, lyrisch schwärmenden und innig bittenden Elemente dieses Satzes, die sich in der Hauptsache um das herrliche zweite Thema in F-dur herum kristallisieren. Dieser grandiosen Gigantenschlacht gegenüber muß eigentlich jeder folgende, noch so groß gedachte Satz abfallen. Am meisten ist das wohl beim Final-Rondo der Fall, einem rhythmisch fest und froh ausschreitenden, männlichen und herb-charaktervollen, im Grunde aber immer noch streitbaren Satze. Am wenigsten im

Adagio, einem der wunderbarsten hymnischen, kirchlich und fromm gestimmten langsamen Sätze, die Brahms je geschrieben: hier steht zum ersten Male der Meister des Deutschen Requiems vor uns. Der erste Satz gibt bei aller Großartigkeit der Anlage und Durchführung doch nur Beethovensches großes Pathos in Brahms' Nachbildung, die letzten Endes wohl vielleicht mehr auf Studien und Erfahrungen, wie auf tiefgreifenden eigenen inneren Erlebnissen gegründet ist; im zweiten und auch im dritten Satz gibt Brahms sich selbst. Im zweiten Satz steckt der weiche, im dritten der sinnige, reserviert fröhliche Brahms. Themen wie das weihevolle, von sanften Terzangängen der Fagotte begleitete Hauptthema der Streicher im Adagio — wir werden solche selige Friedensthemen später noch in der Nänie, im Schicksalslied und im Gesang der Parzen kennenlernen — gehören zum Weichsten und Gefühlsgesättigtesten, was der angeblich so „herbe Brahms" geschrieben. Aber auch nach der rein klavieristischen Seite muß man dieses erste Klavierkonzert in d-moll unendlich viel höher stellen, wie das zweite in B-dur. Der spätere einseitige und dickflüssige Brahmssche Konzert-Klaviersatz, der am liebsten immer wieder mit massiver Akkordik und weitgriffigen unbequemen Akkordbrechungen arbeitet, hat sich im ersten Klavierkonzert noch nicht herausgebildet; sein Klaviersatz ist mannigfaltiger, naiver, natürlich-klangsinnlicher und glücklicher in der Vermeidung einer absichtlichen Betonung alles Brahmsisch „Herben".

Das zweite Klavierkonzert in B-dur vom Jahre 1882 ist das ungleich freundlichere, aber auch das ungleich mühsamer erarbeitete und hinsichtlich des Klaviersatzes einseitigere. Verleitet seine Viersätzigkeit dazu, in ihm fälschlich etwa eine Symphonie mit einem Soloinstrument zu sehen, so kann sie das — und noch viel mehr, wie im ersten Klavierkonzert — einzig auf Grund der ganzen äußeren formalen Anlage. Mit dem ganzen Aufgebot seines außergewöhnlichen Willens versuchte Brahms mit diesem Werk ein Klavierkonzert und eine Symphonie zugleich zu schreiben. Es ist ihm nicht gelungen. Er ist an den außerordentlichen Schwierigkeiten, die in der Verbindung von Klavier und Orchester liegen, und die ein Mozart spielend, ein Beethoven mit der Kraft seines Geistes zu besiegen wußte, gescheitert. Das zeigt sich vor allem in den

beiden ersten Sätzen. Vom geistigen Standpunkt aus wird man dieses B-dur-Konzert nie und nimmer auch nur als „Klaviersymphonie“ bezeichnen dürfen. Brahms war aus einem wesentlich andren Stoff geschaffen, als unsre wahrhaft großen Meister der Tonkunst. Der weite und freie geistige Horizont, den jede und nicht nur die klassische Symphonie unbedingt verlangt, ist grade in diesem zweiten Klavierkonzert zum deutschen Gemütston einer gewissen und ausgesprochen bürgerlichen Philistrosität verengt worden. So bleibt dieses Werk ein überaus bezeichnendes Beispiel für eine Seite in Brahms, die bald stärker, bald schwächer immer wieder in seinen Werken zum Vorschein kommt. Sein B-dur-Klavierkonzert gehört zu den mühsamen Kunstwerken. Es gehört zu solchen Werken, denen man die Schweißtropfen und die Arbeit denn auch teilweise noch ganz gut anmerkt, die sie ihrem Schöpfer gekostet haben, und es steht in einem gradezu ungeheuren Gegensatz zu den mit göttlicher Leichtigkeit geschaffenen und bei allem edelsten Inhalt göttlich leicht wirkenden Mozartschen Klavierkonzerten, die unser Meister klug und bescheiden zugleich als unerreichte Vorbilder jeder echten Konzertkomposition so außerordentlich hoch verehrte und liebte.

Das mußte bei aller Verehrung und Bewunderung der namentlich im ersten großen Satz mit höchster Meisterkunst und echt Brahmsscher Gewissenhaftigkeit und Grundgediegenheit geleisteten und eine Überfülle von Ideen einheitlich zusammenschließenden formalen und technischen Arbeit im voraus einschränkend gesagt und zugleich einmal an diesem Beispiel gezeigt werden, daß es nicht angeht, Brahms mit unsren klassischen Großmeistern der Musik — etwa in dem unsinnigen Bülowschen Paradoxon Bach-Beethoven-Brahms — in eine Linie zu stellen. Man erkennt das am deutlichsten am langsamen Satz. Solche reine, unverfälscht gefühlsselige, gefühlsgesättigte, ja, gefühlsschwelgerische Musik edelsentimentalischen Charakters, wie sie in ihm gleich zu Anfang des Cellosolo anstimmt, hätten ein Bach, ein Haydn, Mozart oder Beethoven niemals geschrieben! Dieses weichste Schwelgen im Celloklang erweist abermals, daß Brahms keine harte und herbe, sondern eine im Grunde recht weiche Natur war, die denn auch vieles Weiche geschrieben hat. Das Märlein vom herben, spröden Brahms hätte unbedingt schon damals vor diesem Satz in Nichts zerrinnen müssen!

Nicht auf diesen — sagen wir es mutig! — bis zur ausgesprochenen Philistrosität und Hausbackenheit gehenden bürgerlichen Ton des ganzen Konzerts gestimmt ist allein der zweite Satz, ein in seinem übellaunigen, unwirschen und nordischen Ton an das Klavier-Scherzo in es-moll op. 4, an die späteren Klavier-Capriccios anklingendes Scherzo. Sein Hauptthema (Allegro appassionato, $^3/_4$) entnimmt seine vier ersten Noten bewußt dem Scherzo der ersten Serenade in D-dur. Die dämonische d-moll-Tonart beschützt es schon vor allzu großer B-dur-Zufriedenheit und Idyllenseligkeit, für die man schon mit Beethovenscher geistiger Kraft und Schumannschem leidenschaftlichen Gefühlsschwung gewappnet sein muß, um auf die Länge sich nicht allzu zufrieden zu geben. In diesem Satz lebt noch ein Stück Brahmsschen d-moll-Konzerts, ein Stück Brahmsschen Rhapsodien- und Balladengeistes. Die übrigen lehrt ein Vergleich mit den entsprechenden des ersten Klavierkonzerts am schnellsten erkennen. Wieder entscheidet sich der erste Satz für eine Vielheit von Themen und Themengruppen. Doch, was dort dämonisch-hochpathetisch, wird hier idyllisch, freundlich, beschaulich mit der leisen dramatischen Unterströmung eines stillen und schon im Hauptthema selbst im Keim beschlossenen Kampfes zwischen ländlicher Naturfreude in Wald und Flur (Horn), sanfter Klage (Holzbläser) und unwillig erregtem Aufbegehren (Klavier). Wieder stimmen die langsamen Sätze beider Klavierkonzerte einen kirchlich-frommen, verklärten und gläubig-bittenden Ton an. Ja, der Gebetston des von der Klarinette gesungenen Fis-dur-Seitenthemas (Più Adagio) im langsamen Satz des B-dur-Konzerts bekommt dadurch, daß Brahms es in dem gleichzeitig erschienenen Liederheft op. 86 in dessen Schlußnummer „Todessehnen" (Schenkendorf) zu den Worten: „Hör' es, Vater in der Höhe, aus der Fremde fleht dein Kind" noch einmal verwandt hat, einen tiefen poetischen Sinn. Jedoch: was im langsamen Satz des d-moll-Konzerts Gebet und Anbetung, was kirchlich-religiöse Seligkeit, ist in dem des B-dur-Konzerts bloße Gefühlsseligkeit. Wieder wählen die Schlußsätze beider Konzerte die Rondoform. Doch was im ersten Konzert männlich-trotzige und charaktervoll-herb geäußerte Kraft, ist hier im Sinne des „aufgeknöpften" Brahms sinnige, ein wenig zurückhaltende Grazie und anmutig-stillvergnügte, zart gedämpfte bürgerliche Fröhlichkeit, die glücklicherweise gar

keine tiefsinnigen Probleme stellt, sondern einfach frisch und flott drauflosmusiziert. Nicht allein in dem breiten elegischen a-moll-Intermezzo seines Seitenthemas bekennt er sich zum Stil der Ungarischen Tänze des Entstehungsjahres. Beide Klavierkonzerte schließen mit einem letzten, jubelnd lebensfreudigen Aufschwung; für Wert und Eindruck ist in beiden vor allem der erste Satz entscheidend. Noch weiter wie im geistigen Gehalt entfernt sich das zweite Klavierkonzert im Konzert-Klaviersatz, in der Verbindung von Klavier und Orchester von den klassischen Klavierkonzerten. Ist der Klaviersatz im ersten Klavierkonzert immer noch mannigfaltig, so ist er im B-dur-Klavierkonzert bereits ganz ausschließlich und einseitig Brahmsisch: dickflüssig, robust, unelastisch, weitgriffig, rein aus der geistigen und nicht aus der klanglichen Erwägung heraus geboren, übermäßig schwer und unpraktisch im Hinblick auf den schließlich damit erstrebten schönen und ebenso konzert- wie klaviermäßigen Klang. Der Pianist dieses B-dur-Konzerts muß zum guten Teil sein Virtuosentum verleugnen und zum Arbeiter des Klavierspiels werden, der eine ihm vom Komponisten aufgetragene pianistische Arbeit seufzend und — schwitzend ausführt. Das Mozartsche und Beethovensche Klavierkonzert ist ein Anschlagskonzert, das Brahmssche mindestens zum sehr großen Teil ein Schlagkonzert. Im besonderen ist dieses B-dur-Konzert ein Konzert, das Schweiß und Blut fordert. Die aufgewandten Schwierigkeiten stehen in gar keinem Verhältnis zum Erreichten. Man sieht und hört den Pianisten um Dinge ringen und kämpfen, die so außerordentlich schwer und unpraktisch, wie anstrengend und ermüdend sind. Nur: sie klingen nicht. Mit der von Brahms erstrebten organischen und „selbstlosen" Hineinarbeitung des Klaviers ins Orchester verschwindet leider ein durchaus berechtigter und schöner Reiz des Klavierkonzerts: seine brillant konzertierende, gelegentlich in glänzendem, flüssigen Passagen- und Figurationswesen sich auslebende und im wahren und edlen Sinn virtuose Eigenart. Das Chopinsche Klavierkonzert mit beinahe nur obligat begleitendem, das Schumannsche Klavierkonzert mit annähernd gleich Gewichtiges sagendem Orchester wird bei Brahms jedenfalls in diesem zweiten Konzert völlig zum Konzert für Orchester und Klavier. Ob das aber Sinn und Ziel des Konzerts ist? . . .

Brahms Violinkonzert in D-dur steht heute gleich dem Mendelssohnschen (e-moll) und ersten Bruchschen (g-moll) auch als ausgesprochen romantisches bereits vom Hauch der Klassizität umwittert da. Gleichwohl hat es des „unerbittlichen und imponierenden Ernstes" (Emil Krause) halber, in dem es gehalten ist, und seiner, dem gleichen Brahms-Biographen noch Anfang der neunziger Jahre „ungelenk und nahezu unbeugsam" erscheinenden technischen Schwierigkeiten wegen seinen Weg sehr langsam und schwer gemacht. Seine Tonart der zweiten Symphonie und seine fast gleichzeitige Entstehung weisen es in die Reihe der großen, ernst gefärbten Brahmsschen Instrumentalidyllen. Am deutlichsten wird das im Adagio (F-dur). Sein bläserumrahmter naiver Oboengesang des Hauptthemas ist norddeutsche Heidestimmung, ernst und lieblich zugleich. Der erste Satz beginnt mit seinem einfachen, im Rahmen des D-dur-Dreiklanges auf- und abwärtssteigenden Hauptthema in gehobenem, freudigem und einer gewissen heiteren Festlichkeit nicht entbehrenden Ton. Es steigert sich zur kräftigen Energie, wendet sich dann ins Lyrische und verliert sich rasch in versonnenes, verdämmerndes Träumen, aus dem sich Brahms gewissermaßen selbst mit dem scharf gestoßenen Rhythmus des d-moll-Seitenthemas aufrüttelt und ungestüm zu neuen Taten aufrafft. Dieser männliche Kampf, dieses Sich-selbst-Bekämpfen des angeblich so herben Brahms gegen seine weiche norddeutsche Gefühlsnatur nimmt also fast den gleichen Verlauf, wie im ersten Satz der zweiten Symphonie. So wirkt der Einsatz der Solo-Violine nach dem voraufgehenden Aufschwung des breiten und großen Orchester-Tutti wahrhaft königlich: frei über das Hauptthema improvisierend und es im Charakter aus dem Idyllischen ins Heroische hinaufziehend. Die mächtig weit gespannte Themengruppe bildet die Krone dieses Satzes; die Durchführung bietet einmal ausnahmsweise mehr Arbeit — allerdings von meisterlichster Art — als Inspiration. Der letzte, abermals in Rondoform gegossene und leicht ungarisch gefärbte Satz ist etwa das Dur-Gegenstück zum gleichen des zweiten Klavierkonzerts. Nur steigert er dessen anmutig verhaltene Grazie zur rhythmisch bestimmt und kurz angebundenen, kräftig-energischen Frohlaune, zum derben und ungetrübt sonnigen Humor. Von welcher Art er ist, zeigt schon der eine zum Thema wieder rückleitende Takt: jagen die

Violinen und Bratschen in ungestümem Ansturm die Skala hinauf, so gleitet sie die Solo-Violine drollig und geschmeidig wieder hinab. Der Schlußteil — Poco più presto — mündet mit seinen drolligen dreitönigen Vorschlägen der Holzbläser in den vergnüglichen Spaß einer bukolischen Tanzidylle mit zu Triolenbildungen verschobenen Rhythmen des Rondothemas. Man denkt da etwa an die marschartige Orchester-Einleitung (Alla marcia — Allegro assai vivace) zu „Froh, wie seine Sonnen fliegen" im letzten Satz von Beethovens neunter Symphonie, wie ja denn die innere Verwandtschaft des Brahmsschen Violinkonzerts mit dem Beethovenschen, ganz abgesehen von der gleichen Tonart, unmöglich völlig verkannt werden kann. Wir sagen: ist es und konnte es kein Beethovensches werden, so steht es doch unter allen neueren Violinkonzerten Beethoven an gleich ernster, wie lieblicher Anmut und Bedeutsamkeit des Gehalts, wie an echter und kräftiger Männlichkeit unbedingt am nächsten. Wie etwa Spohr, Mendelssohn und Bruch die weiblich-romantischen deutschen Violinkonzerte schufen, schrieb Brahms das männlich-romantische deutsche Violinkonzert. So männlich bei aller gefühlsmäßigen Weichheit und Versonnenheit seiner lyrischen Partien, daß es schon zu seinen ersten und bedeutendsten Interpreten fast durchweg Männer gehabt hat: Joachim, Halir, Heermann, Brodsky. Und diese Männlichkeit der Interpreten möchten wir aus dem gleichen Grunde auch auf Brahms' Klavierkonzerte ausgedehnt sehen.

Brahms' letztes Konzert ist der Versuch einer Wiederbelebung der alten italienischen Form des „Orchesterkonzerts", des Concerto grosso, im 17. und 18. Jahrhundert, in dem das Orchestertutti des Concerto grosso einem Concertino mehrerer Solisten gegenübersteht. Und zwar hat Brahms diese Form sichtlich in ihrer modernen Umbildung durch das Beethovensche Tripelkonzert in C-dur für Klavier, Violine und Cello mit Orchester verwandt. Das Resultat ist ziemlich das gleiche, wie bei Beethoven: man wird auch das selten zu hörende Brahmssche Doppelkonzert wohl für die Gegenwart und Zukunft so ziemlich verloren geben müssen. Man hört es sehr selten, da es zwei unbedingt und derart aufeinander eingespielte, technisch vollkommen sattelfeste Spieler verlangt, wie es eigentlich nur bei Geschwistern der Fall sein kann. Das Doppelkonzert gehört trotz seiner dankbaren Wirkung auf ein breiteres

Publikum zu Brahms' schwächeren und als Ganzes zu den, trotz der fröhlichen Thuner Tage seines Entstehungsjahres (1887) mehr in strenger Polyphonie erarbeiteten, als intensiv durchlebten Werken. Das hatte auch Hanslick im Sinn, wenn er sagte, daß dieses Konzert mehr die Frucht eines großen kombinatorischen Verstandes, als eine unwiderstehliche Eingebung schöpferischer Phantasie und Erfindung sei. Das trifft nun freilich in dem sehr schönen zweiten, langsamen Satz (Andante D-dur $^3/_4$) keineswegs zu. Er ist eine große, in den satten heimeligen Ton einer nordischen Abendstimmung getauchten Ballade. Auch im übrigen aber — es braucht wohl kaum dieser Versicherung — gibt dieses Brahmssche Doppelkonzert trotz seiner alten Form vollkommen moderne, Brahmssche Musik, und zwar eine Musik, die man mit der Zeit denn doch lernen sollte, nicht allein positiv, sondern auch ein wenig negativ zu betrachten. Wer dabei an das Finale des H-dur-Klaviertrio und andere Zeugnisse Brahmsscher Sinnenstürme denkt, weiß, wie das gemeint ist. Er verkennt dann freilich nicht, welche Welt dieses moderne „Concerto grosso" nicht nur von Bach, Haydn, Mozart und Beethoven, sondern grade auch vom alten vorklassischen Concerto grosso trennt.

DIE SYMPHONIEN
und ihr Präludium der Haydn-Variationen.

Brahms ist erst spät, mit vierundvierzig Jahren, in die Symphonie eingetreten. Seine überaus strenge Selbstkritik und Gewissenhaftigkeit ließ ihn die Wucht und Bürde der klassischen Beethovenschen Symphonie-Last als furchtbar drückend empfinden. Es war mit seinen eigenen Worten „kein Spaß", nach Beethoven eine Symphonie zu schreiben. Noch nach Vollendung des ersten Satzes der ersten Symphonie gestand er Freund Levi: „Ich werde nie eine Symphonie komponieren! Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zumute ist, wenn er immer so einen Riesen (Beethoven) hinter sich marschieren hört." Ein andres Mal nennt er seine eigenen Symphonien, so klug wie bescheiden, „halbschürig".

Wir wissen heute: Brahms hatte das Recht, Symphonien nach Beethoven zu komponieren. Er hat sogar einen inhaltlich wie for-

mal neuen und ihm ganz allein eigenen, modernen Symphonietypus geschaffen, der Richard Wagners übereilte Behauptung, daß mit Beethovens neunter Symphonie diese höchste Gattung der großen Instrumentalmusik nach Inhalt und Form erschöpft sei, aufs fröhlichste Lügen straft.

Brahms' Symphonien haben sich zu ihrer Zeit nur unter schweren Kämpfen durchgesetzt. Die Hauptschuld lag an äußerlichen Dingen: man war gewohnt, alle bedeutenden musikalischen Neuerscheinungen in großer Form sofort in die leidenschaftlichsten Parteikämpfe: hie neudeutsch-fortschrittlich, hie klassisch-reaktionär hineinzuziehen, Brahms gegen Wagner und Liszt auszuspielen. Ganz gewiß war das nicht nach dem Sinn und Geschmack von Brahms selbst, der allem musikalischen Cliquen- und Parteiwesen, allen persönlich-zugespitzten Kämpfen in vornehmer Zurückgezogenheit fernstand. Es war aber auch ganz gewiß nicht nach seinem Sinn, wenn sein enthusiastischer Freund und Verehrer Hans von Bülow auf Grund der Symphonien in persönlicher Überschätzung der Brahmsschen Kunst das geistreiche, aber unsinnige und gefährliche Paradoxon „Bach-Beethoven-Brahms" prägte. Brahms selbst wußte sehr gut und genau, warum er in der Ruhmeshalle großer Symphoniker mit einer Nische etwa neben Cherubini und nicht neben Beethoven zufrieden war. Aber das Bülowsche Paradoxon hat Brahms unendlich geschadet und namentlich der gerecht abwägenden Würdigung der Brahmsschen Symphonien arg im Wege gestanden. Und das leider grade zu Brahms' Lebzeiten, weil es den berechtigten Einspruch unnötig verschärfte, noch viel mehr, wie heute, da wir endlich uns daran gewöhnt haben, Wagner und Brahms, Brahms und Liszt ihr Recht werden zu lassen . . .

Die beiden Übungs- und Studienwerke der Serenaden bezeichnen den liebenswürdig-schüchternen Anfang, den der sechsundzwanzigjährige Brahms in Detmold mit Orchesterstil und Orchestersatz macht. Dann kommt eine Pause von beinahe vierzehn Jahren. Die im Sommer 1873 in seinem geliebten Tutzing am Starnberger See geschriebenen Variationen über ein Thema, den sog. Antonius-Choral von Joseph Haydn op. 56 (B-dur) sind die einzige Zwischenstation zur ersten Symphonie. In unvergleichlich höherem Grade wie die beiden Serenaden sind sie das erste, bereits

wahrhaft symphonische Werk von Brahms. Sie gehören darum nicht zu den Serenaden, sondern als deren unmittelbare Vorläufer zu den Symphonien. Auch ihr Orchester ist bereits das symphonische: es fordert außer dem üblichen Streichquintett und den Holzbläsern (mit kleiner Flöte) in Doppelbesetzung Kontrafagott, zwei Hörner in B-tief, zwei Hörner in Es, zwei Trompeten in B, zwei Pauken, Triangel.

Das volkstümlich einfache, halb im Sinne etwa eines alten katholischen Wallfahrerliedes feierlich-ernste, halb lieblich-herbe und freundliche Thema, der „Chorale St. Antoni" entstammt dem zweiten Satz eines ungedruckten Divertimento für Bläser von Haydn; sein erster, in der Tonika B-dur abschließender Teil von zehn Takten ist in metrisch so interessanter wie ungewöhnlicher Art fünftaktig gegliedert; sein rückleitender zarter Mittelteil dagegen achttaktig (2×4 Takte), sein kräftiger Schlußteil (Reprise und Ausklang des Themas) wieder zwölftaktig (3×4 Takte) und am Ende von dröhnenden Glocken — die halben B in Holz- und Blechbläsern — durchtönt. Brahms hat die eigentümlich kernige, dunkle und spröde Klangfarbe des Themas in seinem Vortrag nach Kräften sehr fein gewählt: zu den Holz- und Blechbläsern (mit Kontrafagott und zwei tiefen B-Hörnern) treten einzig die Bässe im pizzicato. Die Variationen ergeben — was man von modernen Variationenwerken selten genug sagen kann — ein durch und durch organisches Kunstwerk. Diese Haydnvariationen gehören mit den Händelvariationen für Klavier nicht nur zu den gelehrtesten, sondern auch zu den äußerlich glänzendsten, wirkungsvollsten und mannigfaltigsten des Meisters. Schon an Erfindung gehören sie zu Brahms' frischesten und reichsten Werken. Sie sind, so deutlich sie in den polyphonischen Variationen zu Bach und Händel hinübergrüßen, echtester Brahms bis in ihre ganz eigene, teilweise völlig neue und wunderbar schöne Klangwelt hinein. Sie sind echtester Brahms aber auch als erstes, von seiner hohen Verehrung für diese Form kraftvolles Zeugnis ablegendes, selbständiges und in sich abgeschlossenes Variationenwerk für Orchester. Große Variationensätze in älteren und neueren Symphonien, selbständige Variationenwerke für Klavier zu zwei und vier Händen, z. T. auch für Kammermusik (Stozzi, Hofmeister, Hellmesberger, Jansa) waren häufig und längst bekannt.

Als Einzelwerke für Orchester hat Brahms ihnen zuerst die Bahn gebrochen, und viele (z. B. Rudorff, Heuberger, Knorr, Noren, Reger) sind ihm darin gefolgt. Er hat aber nicht versäumt, sie auch in einer, teilweise leicht überarbeiteten Fassung für zwei Klaviere — als op. 56b — zu veröffentlichen.

Der Variationen sind acht; sie beschließt, ganz in Haydns Sinn und Geist, keine Fuge, sondern eine Finale. Das pikante fünftaktige Metrum im ersten Teile des Themas ist in allen Variationen im einheitlichen und engen Zusammenhang mit ihm durchgehends gewahrt. Ebenso die Tonart B-dur. Nur in der zweiten, vierten und achten Variation dunkelt sie in b-moll nach. Wie die Händelvariationen für Klavier, sind auch die Haydnvariationen Charaktervariationen von scharfer Gegensätzlichkeit und Verschiedenheit in Bewegung, Rhythmus, Stil, Farbe und Stimmung. Wie immer bei Brahms bewundert man das reiche und mannigfaltige Leben, das er aus dem schlichten Thema in den Variationen emporsprießen läßt.

Die erste sinnige und sanft bewegte Variation (Triolen gegen Achtel) knüpft mit ihrem zart durchklingenden Glöckchenton unmittelbar an den Schluß des Themas an. Die zweite mit ihren Brahmsschen punktierten Sextengängen der Klarinetten und Fagotte über dem pizzicato der Bässe und dem lauten „Anruf" des Tutti ist lebhafter, doch noch gedämpft (b-moll) erregt. Die dritte, sinnig in ganz ruhig fließender Bewegung und warm beseelt, bringt im ersten Teil einen zweistimmigen, in der tieferen Oktave von den beiden Fagotten begleiteten Gesang der beiden Oboen und umspinnt ihn im zweiten, da ihn die erste Violine und Bratsche aufnimmt, mit einem entzückend feinen Filigran durchsichtiger Holzbläser-Arabesken. Die vierte, mit Oboen- und Hornsolo im unisono, kriecht grämlich und grau wie melancholischer Nebel (b-moll) in Sechzehnteln dahin. In der fünften kichert, lacht und poltert es gar lustig in leichten Terzengängen im $^6/_8$-Rhythmus der Holzbläser (einschließlich einer kleinen Flöte) zum $^3/_4$-Rhythmus der Streicher vom siebenten Takt ab. Der sechsten in gestoßenem Rhythmus geben die Fanfaren der Hörner und Trompeten eine kraft- und siegesbewußte Farbe. Die siebente ist ein innig und zart beseeltes Siciliano — Melodie in Flöte und Bratsche — im $^6/_8$-Takt, Bachisch im Charakter und doch Brahmsisch in jedem Ton. Hier endlich redet Brahms

auch zu unsrem Herzen! Die achte (b-moll) eilt in schattenhaft-gespenstischem Laufe mit gedämpften Streichern und zarten Holzbläsern gar geisterhaft und unheimlich dahin. Eine kleine Vorstudie zum f-moll-Finale der F-dur-Symphonie! Das Finale beginnt sehr ruhig, streng und gehalten als eine Folge von Variationen über den fünftaktigen Basso ostinato: b b / es d / c b / es c / F F / (b). Sie entwickelt sich außerordentlich kunstvoll, steigert sich durch immer deutlicheren und gesammelteren Durchbruch des Choralthemas und schließt brillant mit seiner, durch mächtige Skalenläufe der Streicher wie im Schlußteil der Akademischen Festouvertüre umrahmten, glanzvollen Bläser-Apotheose. Wenn man will, liegen in diesem Basso ostinato die ersten Keime der gewaltigen Final-Ciaconna über einen Basso ostinato der vierten Symphonie verborgen.

* * *

Das mehr kühl funkelnde und blendende, als innerlich erwärmende und beglückende Spiel des Geistes der Haydnvariationen führt vier Jahre später, 1876, zum Kampf der Geister in der ersten Symphonie in c-moll op. 68.

Wie weit wir damals und auch heute noch von einem wirklichen und gleichmäßig verbreiteten Brahms-Verständnis in Deutschland entfernt sind, und wie es grade das Neue, das eigentlich Norddeutsch-Niederdeutsche war und ist, das im Urteil über Brahms denselben Hemmschuh bildete, wie über Hebbel, belegt keine Symphonie so deutlich, wie die erste. Hier gilt es zunächst aufzuklären und erst einmal das unleugbar scharf ausgeprägte Stammesartliche, das Norddeutsche — nach mittel- und süddeutschem Empfinden: das Norddeutsch-Unliebenswürdige — in Brahms' Kunst ganz und gar hinter die eigentümliche Größe und den Reichtum ihres musikalischen und dann erst ihres seelischen Gehaltes zurückzustellen. Wie Hebbel, nennt man Brahms im Reich noch immer hart und herb, klanglich stumpf und trüb. Als ob die niederdeutschen Stämme in der Musik nicht so zarte, sensitive Tondichter wie Jensen und Götz, so sprühende Humoristen wie Nicolai aufzuweisen hätten! Man war aber in den großen deutschen Musikzentren der fünfziger bis siebziger Jahre, Leipzig voran, an die weichere und liebenswürdigere Tonsprache der Mitteldeutschen Schumann

und des schon früh glätter als der glatteste Mitteldeutsche gewordenen Mendelssohn gewöhnt. Da kam zum ersten Male ein hochbedeutender Komponist, dessen Werke der seelische und musikalische Ausdruck des Norddeutschen waren, machte gleich in seiner ersten Symphonie dem großen Publikum auch nicht die allergeringsten Gefälligkeits-Konzessionen, und nun stutzte und befremdete man sich und schalt im besonderen Brahmsisch hart und herbe, was nur im allgemeinen norddeutsch schwer, ernst, elegisch oder versonnen war. Man stutzte und befremdete sich aber auch über Brahms' „Manier" der Instrumentation. Sie geht allem Dicken, Massiven und Kompakten, allem ungebrochenen Bläserklang in enger Lage, allen Wagnerschen Tremolis der Streicher in hoher Lage, aller solistischen Selbstherrlichkeit einzelner Instrumente und aller Brillanz um der Brillanz willen in weitem Bogen aus dem Wege. Sie ersetzt die Dicke durch Durchsichtigkeit, packt nicht eng zusammen, sondern legt weit auseinander. Aus dem farbenglühenden, mit großen Klang-„Farbenflächen" arbeitenden Teppich des Wagnerschen und Rich. Straußschen Orchesters wird ein denkbar fein durchgezeichnetes und durchbrochenes Gewebe. Schon das äußere Bild einer Brahmsschen Orchesterpartitur zeigt das: es sind oft erstaunlich viel leere Takte und Pausen darin; die Instrumente und ihre Gattungen gehen in der Regel viel weniger zusammen, als daß sie einander ablösen und helfen. Namentlich das Blech ist ganz eigen behandelt: es greift nur ganz selten zusammen mit der vollen Wucht seiner Schallkraft, in der Regel getrennt, und zwar auch nach den beiden großen Gattungen — Posaunen und Tuba einerseits, Hörner und Trompeten andrerseits — gesondert und in weit auseinandergelegter Lage ein. Brahms pries, wie Freund Widmann in seinen Italien-Erinnerungen erzählt, „an den alten Meistern einen Zug, der bei ihm selbst in so hohem Grade entwickelt war: die Gewissenhaftigkeit des Ausarbeitens auch im kleinen, jene Treue des Kunstfleißes, deren man z. B. auf dem Dache des Mailänder Doms noch im verlassensten Winkelchen des Marmorlabyrinths jener ungefähr dreitausend Statuen gewahr wird." Und damit, mit diesem Wunderwerk italienischer Architektur, kommen wir zu Hugo Riemanns erlösendem und feinem Wort von der „Gotik" in Brahms' Tonsatz. Wie ein gotischer Dom mit seinen Pfeilern, Stützen, Gewölben, Fialen, seinem edlen Maß-

werk und seinen Kreuzblumen steigt so eine Brahmssche Symphonie in wunderbarer leichter und transparenter „gotischer" Durchbrochenheit ihres Satzes auf.

Unter der allgemeinen Unbekanntschaft mit all' diesem hatte naturgemäß die erste Symphonie am meisten zu leiden, deren gerechter Schätzung auch noch Bülows geistreiches, aber gewagtes Paradoxon von der zehnten Symphonie — als Erbin und Nachfolgerin von Beethovens „Neunter" — arg im Wege stand. Andrerseits darf man sagen, daß die anfängliche, einseitige und fanatische Überschätzung und Verehrung der engeren Brahms-Gemeinde grade auch in der seelischen Bewertung dieser Symphonie mit der Zeit eine leise, aber deutliche allmähliche Abkühlung bewirkte. Die Unvoreingenommenen und Unbefangenen erkannten langsam, was die Brahmssche Symphonie bei aller ehrlichen Bewunderung ihrer musikalischen Herrlichkeiten und ganz eigenen Schönheiten geistig und seelisch denn doch von der Beethovenschen trennt. Ein markantes Beispiel: Hermann Kretzschmar, einer der ersten und begeistertsten großen musikwissenschaftlichen Vorkämpfer für Brahms, nennt in seiner Brahms-Studie für die „Grenzboten" die erste Symphonie acht Jahre nach ihrem Erscheinen „die bedeutendste Instrumentalkomposition des Künstlers" und im allgemeinen „die gewaltigste symphonische Schöpfung, die nach Beethovens neunter Symphonie geschrieben worden ist" und meint dann, daß sie „in diesem Sinne nicht ganz unpassend die zehnte Symphonie" genannt worden sei und noch leben werde, „wenn unsre Namen, unsre Diskussion, unsre Schreibereien auf die letzte Spur vergessen sind". Nach etwa fünfzehn Jahren aber spricht er in einer Leipziger Gewandhauskritik doch schon unverkennbar gehaltener von dem „stattlichen und höchst beachtenswerten" Werk; er verweist ihren ersten Satz als gewaltigen Versuch im pathetischen Stil in die Gruppe der Nachbildungen und erkennt seiner Schilderung seelischer Prozesse mehr den Wert von „Studien", als von „wirklichen Erfahrungen" zu.

Die erste Symphonie ist Brahms' Pathétique. Satz für Satz, Terz für Terz kämpft sie sich in titanischem Ringen von schwerster Bedrängnis zur hymnisch-jubelnd bekannten Lebensbejahung hinauf. Der erste Satz steht in c-moll, der zweite in E-dur, der dritte in As-dur, der vierte in c-moll-C-dur. Der Vergleich mit Beethovens

„Pathétique“, der fünften Symphonie in c-moll, liegt sehr nahe. Er ist seelisch wie musikalisch gut begründet. In beiden geht Brahms in seiner ersten Symphonie offensichtlich von Beethoven aus. Beethovenisch ist der „große Stil“, das ernste, große Ethos, das herbe, Mitleid und Furcht im Lessingschen Sinne beschwörende Pathos. Beethovenisch ist die männlich gedrungene, trotzige Energie und herbe Leidenschaftlichkeit der Tonsprache, die uns erschüttert, die nichts beschönigt, uns nichts erläßt und auch im Jubel, in der Freude eine gewisse Zurückhaltung und Unnahbarkeit bewahrt. Beethovenisch ist der pathetisch-monumentale und dämonische Grundcharakter ihres ersten Satzes; Beethovenisch die großartige musikalische Gedankenarbeit, die, ganz wie im ersten Satz von Beethovens Fünfter, aus wenigen Tönen, aus einem einzigen kurzen Motiv — in der Einleitung zum ersten, durchaus dämonischen Satz der ersten Brahmsschen Symphonie aus einem, über chromatischen Terzen gleichfalls chromatisch sich qualvoll zur Höhe entwindenden „Schicksalsmotiv“ der Violinen — einen ganzen ersten Satz bildet; Beethovenisch ist endlich die in der Form einheitliche und festgeschlossene, im Inhalt dichterische und bedeutende Anlage, die ganz außerordentliche Konzentrationen in der Form wie im Inhalt. Wenn bei irgendeiner Brahmsschen Symphonie, so wird man von der ersten als der Hebbelschen reden dürfen. Die grausige Hebbel-Stimmung der im Mondschein unter wild zerrissenem winterlichen Nachthimmel gespenstisch daliegenden Leichensteine des Kirchhofs brütet und lauert in Gestalt jenes chromatischen „Schicksalsmotivs“ in der Einleitung zum ersten Satz (Un poco sostenuto) und zum letzten Satz (Adagio). Es ist überall, in allen Sätzen, da, wo man es nicht erwartet; sogar im langsamen Satz (Adagio) ringt es sich im fünften und sechsten Takt als unheimlicher steinerner Gast empor; ja, selbst dem dritten Satze fehlt es wenigstens in Anklängen nicht ganz. Hebbelsche dämonische Leidenschaft, wilde Energie, herber Trotz und harte, kalte, steinerne Größe lebt in den beiden Ecksätzen dieser c-moll-Symphonie. Wo es im ersten Satz still und ruhig wird — ich denke da etwa an den, immer sehnsuchtsvolleren, immer rührendere Töne anschlagenden Übergang zum zweiten, von der Oboe so innig klagend gesungenen Thema und dem darauffolgenden freundlichen Wechselgespräch zwischen Horn und Klarinette

im Expositionsteil, oder an die beiden großen Pianostellen in der Durchführung —, da lastet die nach all' den voraufgehenden hocherregten Kämpfen doppelt gespenstisch und übersinnlich-visionär wirkende Kirchhofsruhe Hebbels. Als aber im Finale im Augenblick der bedrohlichsten Krisis und der hellsten Empörung im Orchester bis zur Pauke herab das Horn im Più Andante seine mild beschwörende Stimme erhebt und bald darauf die herrlich weit und groß geschwungene, volkstümlich-einfache C-dur-Melodie der Streicher einsetzt und sich zu dithyrambischem Siegesjubel steigert, da spricht der Beethoven der großen völkervereinenden Freudenhymne in der neunten Symphonie. Die Lösung ist einigermaßen gewaltsam und kommt musikalisch beinahe ruckweise. Sie erlöst und befreit, aber sie erschüttert bei weitem nicht so tief, wie die ungleich Brahmsischere und echtere im Finale der dritten Symphonie. Im Finale der ersten Symphonie rafft sich Brahms in Beethovens Maske mit energischer, großer Geste zu einer stellenweise etwas gewaltsamen Freude auf; in dem der dritten bescheidet er sich, ganz und gar er selbst, in männlichster und verklärtester Resignation. Dem entspricht die Instrumentation dieser Symphonie: sie ist schon durchaus Brahmsisch in der Vorliebe für dunkle, gedämpfte Farben, in der herrlichen Verwendung von Oboe und Klarinette, Bratsche, Horn, Posaune; aber sie stellt den großen, wuchtigen Streicherkörper und den strahlenden Blechbläserkörper noch viel offener, „ungedeckter" heraus wie in den späteren Symphonien. Die Instrumentation der ersten Symphonie ist im wesentlichen noch Beethovenisch; die der folgenden wird von einer zur andren immer Brahmsischer.

Neben Hebbel steht bei Brahms stets Theodor Storm. Ihm ist das echt Brahmssche, zart-elegisch verschleierte und nur ganz gedämpfter Heiterkeit einmal vorübergehend Raum gebende Intermezzo des dritten, das übliche Scherzo ersetzenden Satzes zu eigen. Grade der Verzicht auf das heitere Scherzo der klassischen Symphonie, der hier durch die Notwendigkeit innerer Anpassung an die tiefernste poetische Grundidee des Werkes und den hochpathetischen Charakter seines ersten Satzes gegeben erscheint, ist ein eminent moderner, feiner und im Grunde Stormscher Zug. Er zeigt aber zugleich auch sofort in seiner ersten Symphonie, daß Brahms der sym-

phonischen Form gegenüber von vornherein eine durchaus eigene und selbständige Stellung einnimmt.

An dem groß und erhaben gedachten, doch unbedingt ein wenig auseinanderfallenden und mit schroffen, gewaltsamen Gegensätzen arbeitenden Adagio sieht man am ehesten, daß die rein Beethovensche Anlage und Entwicklung dieser ersten Symphonie dem Brahmsschen Wesen innerlich nicht eigentlich entspricht. Durch dieses Adagio geht ein resignierter und von den furchtbaren Leidenschaften, Kämpfen und schreckhaften Gesichten des ersten Satzes tief ermüdeter Zug; das tragische chromatische Schicksalsmotiv jenes ersten Satzes klingt bereits im fünften Takt wieder an. Aber es ist doch wohl viel weniger zufällig, als echt Brahmsisch, wenn in diesem, formell wie thematisch etwas zerrissenen Satz die Töne des Schmerzes, der flehentlichen Bitte, der süß-wehmütigen Erinnerung, des Trostes — die Coda! — uns am tiefsten packen. Nicht umsonst sind es in dieser Hebbelschen, harten und von gedrungener Kraft strotzenden Symphonie die Instrumente der großen Instrumentalidylle, das Horn, die Oboe und Klarinette, die uns das Rührendste und Beglückendste auch in den dämonisch-pathetischen Ecksätzen zu sagen haben.

Bereits die erste Brahmssche Symphonie zwingt den Hörer zu jener angestrengten geistigen Mitarbeit, die die gewaltige, vielleicht doch mehr formaler, als seelischer Konzentration ihre Entstehung und Durchbildung verdankende und streng logische musikalische Gedankenarbeit, die herbe Kunst Brahmsscher Zeichnung, zarter Archaisierung in Metrik, Rhythmik und Harmonik von ihm verlangt. Schon die erste Brahmssche Symphonie zeigt das noch feste und klare Tonalitätsgefühl des Meisters, das sich, je weiter zur Moderne, leider immer mehr verflüchtigt und verwischt. Sie ist gleich der vierten eine so ausgesprochene Moll-Symphonie, wie die zweite und dritte scheinbar reine Dur-Symphonien, in Wirklichkeit echte Brahmssche gemischte Dur-Moll-Symphonien sind. Als echte Moll-Symphonie aber ist sie echter Brahms auch da, wo Brahms, vor allem an des Großmeisters letzte Quartette anknüpfend, sich zu Beethovenschem Pathos und Ethos aufschwingen will. Nur wenn Brahms' erste Symphonie nicht gespielt, sondern mit- und nachgelebt wird, läßt sich Bülows Wort von der Zehnten begreifen und äußerlich

begründen. Nur dann ruft sie in uns das Gefühl eines tief aufrüttelnden, ja, erschütternden inneren Erlebnisses wach. Nur dann, wenn etwa ein Arthur Nikisch aus dem spröden, schwerblütigen und geistig-unsinnlichen Niederdeutschen einen intensiv und leidenschaftlich fühlenden Südländer zaubert, die unter der Asche glimmende und wühlende Glut der Empfindungen und Leidenschaften zum verzehrenden Feuer anfacht, das etwas Schreckhaftes und Hinreißendes zugleich hat, wandelt sie den grandiosen symphonischen Karton eines Cornelius zum farbenglühenden musikalischen Ölgemälde eines Böcklin. Das ist nur ganz wenigen Auserwählten und Großen unter den Dirigenten gegeben. Im ganzen wird man den Schlußstrich unter folgendes Ergebnis setzen: Brahms' erste Symphonie nimmt den Höhenflug zu Beethoven. Nicht sie, sondern Brahms' dritte ist recht eigentlich Brahms' fünfte Symphonie im Sinne der Beethovenschen geworden. Brahms' erste ist vielmehr Brahms' pathetische und am deutlichsten vom Pathetiker und Dithyrambiker Beethoven ausgehende Symphonie. Sie steht musikalisch keiner, am wenigsten der dritten, seelisch dagegen in ihrem, Brahms' innerstem Wesen nicht eigentlich entsprechenden Beethovenschen Charakter, allen folgenden nach, übertrifft jedoch an Eindruckskraft und mächtiger, monumentaler Wirkung ihres herben großlinigen Pathos alle übrigen, auch die dritte, bei weitem.

Die zweite Symphonie in D-dur op. 73, die der ersten nach zwei Jahren folgt, ist Brahms' Pastorale. Wie sich die erste, düster-pathetische von Satz zu Satz in Terzen aus Nacht zur Sonne, zur göttlichen Heiterkeit und Freiheit aufwärts kämpft, schreitet die zweite erhaben-anakreontische in drei Sätzen den beruhigenden Unterterzzirkel abwärts. Der erste Satz steht in D-, der zweite in H-, der dritte in G-dur. Brahms' zweite Symphonie steht noch heute ein wenig im unverdienten Schatten der ersten und dritten. Wie Beethovens Pastoral-Symphonie, hat man sie beim Erscheinen als ein vom Komponisten vielleicht etwas ermüdet betretenes Ruheplätzchen nach dem hochpathetischen Epos der ersten Symphonie, als durchweg harmlose, freundliche, liebenswürdige und fröhlich-vergnügliche, ja „sonnenhelle" Idylle entschieden viel zu kurz und vorschnell abgetan. Nichts falscher, als das! Die künstlerisch, politisch und menschlich trotz aller siegreichen deutschen Kriege so

eigentümlich weichen, matten und bürgerlich-empfindsamen sechziger bis achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sahen nichtsdestoweniger in erschütterndem Pathos und großartiger Monumentalität ihr künstlerisches Ideal. Heute hören wir glücklicherweise auch die oft schweren seelischen Hemmungen, Gefühle und Resignationsstimmungen aus solchen freundlichen, scheinbar ganz und gar anakreontisch-heiteren Werken wie Brahms' zweiter Symphonie viel schärfer, freier und unbefangener heraus. Gleich ihrer Dur-Schwester, der dritten Symphonie, steht auch die zweite nicht im reinen Dur, sondern im verschleierten Brahmsschen Dur-Moll.

Diesen ganz stillen und leisen tragischen Unterton der zweiten Brahmsschen Symphonie verrät dem feinen Ohr eigentlich jeder Satz. Der thematisch fast überreiche und im Expositionsteil ungewöhnlich breit angelegte erste Satz, der so viele verschiedenartige Elemente zur Einheit bindet, zeigt ihn in beiden A-dur-Themen der Schlußgruppe, dem streitbar in punktierten Rhythmen hoch aufspringenden und dem durch energische Nachahmungen gebundenen und leidenschaftlich drängenden; es zeigt ihn aber auch in den drohenden thematischen Engführungen der Bläser in der Durchführung. Das Adagio non troppo, der zweite Satz, bekundet den tragischen Unterton dieser Symphonie in seinem leidenden, schwermütigen und tiefernsten Zug. Wie traurig und zagend ist das edle Hauptthema der Celli gestimmt, bis zu welcher leidenschaftlichen und tiefen Erregung steigert sich die Durchführung, wie sinnend und wehmütig ist der Schluß! Einzig das auf Schumannschen Synkopen zart dahinschwebende Fis-dur-Seitenthema hellt das schwermütige Bild dieses Adagio durch einen kurzen Blick in das verlorene Kindheits- und Jugendparadies auf. In ganz kleinem Rahmen zeigt auch der vielleicht echteste und eigenste dritte Satz, das Brahmssche Intermezzo pastorale eines Allegretto grazioso, den ernsten Unterton. Weniger vielleicht in dem rhythmisch leise ungarisch gefärbten und thematisch durch rhythmische Umbildung (Verkürzung) aus dem Hauptthema des Hauptsatzes gewonnenen Trio-Mittelsatz (Presto, $^2/_4$), als in dem entzückenden, halb elegischen, halb schalkhaften Hauptsatz des G-dur-Allegretto selbst. Wie die ländlich-naive Oboe da das ganz einfache und ebenso einfach harmonisierte Thema in süßer und sanfter Wehmut singt, das gemahnt noch ein-

mal an den jungen Meister der D-dur-Serenade! Am deutlichsten vielleicht tritt die stille tragische Unterströmung dieser angeblich so heiteren zweiten Symphonie im Finale zutage: in häufigen, sehr energischen Selbstbefreiungen von allzu stillen und idyllischen Träumen, in reichen phantastisch-romantischen und geisterhaften Elementen, die im ganzen Durchführungsteile dämonisch und unheimlich unter der Asche glimmen. Das Finale birgt bei aller scheinbaren Lebhaftigkeit der Bewegung, bei allem scheinbar ungetrübt hellen D-dur viel düstere, ja, gespenstische und übersinnlich-visionäre Züge.

So ist Brahms' zweite Symphonie als große tragische Idylle, wie sie selbst der große und harte Tragiker Hebbel einmal im Epos „Mutter und Kind" so schön gedichtet, zugleich ein Stück echtester und eigenster holsteinisch-niederdeutscher Heimatkunst geworden. Ihre unbewußte, unter Blumen sanfter und abendlich gedämpfter Menschen- und Landschaftsidyllen, unter pastoralem Grundton verborgene stille Tragik überzeugt den fein und unbefangen Hinhorchenden unmittelbar und jedenfalls viel stärker, als die bewußte und fast gewaltsam gewollte der ersten Symphonie oder der Tragischen Ouvertüre. Vielleicht ist es wieder allein Arthur Nikisch, der an dem überkommenen Märchen von der harmlosen Idylle der zweiten Brahmsschen Symphonie einfach vorübergeht und sie als wohl einziger großer Brahmsdirigent unsrer Zeit als das gibt, was sie wirklich ist: eine an ebenso dunklen und gedämpften, wie an hellen Farben reiche, große und wundervolle tragische Idylle. Vielleicht möchte man sie, wenn man einzig das Finale kennt, lieber eine anakreontische nennen. Denn die verhaltene, schimmernde Festesfreude seines Hauptthemas (Allegro con spirito) gemahnt an Cherubinis „Anakreon"-Ouvertüre, und das breit und jovial singende zweite Thema in A-dur hat nur von Lebensfreude zu sagen. Und dazu sprüht in den Übergangsgruppen, in der Durchführung Haydnscher Geist. Allein — bei allem bald prickelnd geistfunkelnden, bald schwärmerischen und romantischen Grundcharakter ist doch auch dieser scheinbar so ungetrübt fröhliche Satz reich an geheimnisvollen Wagnerschen Wanderer-Visionen, an mystischen „Rheingold"-, Wald-, Märchen- und Naturstimmungen, an vielen düsteren, ja gespenstischen Stellen.

Die dritte Symphonie in F-dur op. 90 ist Brahms' Eroica. Heroisch im Brahmsschen Sinne verstanden: trotz wahrhaft heldischer männlichster Anstrengungen und Kämpfe ist die verklärte Resignation der Weisheit letzter und höchster Schluß. Das ist auch in der musikalischen Einkleidung so wundervoll echt und ergreifend durchgeführt, daß man sagen darf: die dritte Symphonie ist rein menschlich Brahms' echtestes, persönlichstes und bedeutendstes symphonisches Werk. In keiner anderen Symphonie hat Brahms innerlich so wunderbar selbständig und unverhüllt sich selbst gegeben, in keiner andren ist seine ganze Persönlichkeit so wundervoll rein und unverhüllt zum Ausdruck gekommen, in keiner andren Symphonie ist er innerlich selbständiger vorgegangen, wie in ihr. Nicht Brahms' erste, sondern Brahms' dritte Symphonie ist zudem seine fünfte Symphonie im Sinne Beethovens geworden; auch sie nimmt also ihren Ausgang von Beethoven, aber sie stellt und löst das symphonische Problem Beethoven im Gegensatz zur ersten Symphonie, in der er es gewissermaßen rein Beethovenisch, also Brahms' eigentlichem Wesen nicht entsprechend, zu lösen sucht, völlig auf Grund von Brahms' eigentlichem Wesen.

Keine andre Symphonie von Brahms prägt in ihrem ersten der höchst streitbaren Ecksätze den Charakter eines, seiner aus energischer Tatenlust und Weichheit gemischten Kraft fröhlich sich bewußten, gesunden Heldentums in der Art des gleichen Satzes von Beethovens Eroica aus, wie die dritte. Der stolze Geist von Horaz' „Ich hasse das gemeine Volk und wehre es mir ab" und der resigniertere von Byrons Ritter Harold „Ihm nah, trat ich doch nimmer unter diesen, Gedanken hegt ich, die ihm fremd und scharf, noch ständ' ich, wenn mein Geist sich selbst nicht unterwarf" lebt gleichermaßen in ihr. Und abermals spricht Harold aus ihr: „Ich lebe nicht in mir allein, ich fühle mich einen Teil von dem, was mich umringt; mich freuen Bergeshöhn." Denn keine andre Symphonie von Brahms zeigt so viel Naturton, und es ist bezeichnend, daß gerade diese Partien — der A-dur-Übergang zum zweiten Thema des ersten Satzes, mit dem herrlichen verminderten Akkord des „Naht euch dem Strande", der feierliche Walhall-Schluß des sinnigen Andante, in der Coda des Finale in wallenden Sechzehnteln leise und gedämpft aufrauschender Quellen — auf den großen

musikalischen Naturmaler des „Rheingold", Richard Wagner, zurückweisen. So kann man Brahms' Dritte ein norddeutsches Heldengedicht nennen, das im Finale die heroische Landschaft des alten Beowulfliedes mit schweren, jagenden Wolkenzügen und der endlich bleich und mild hereinbrechenden Sonne Schleswig-Holsteins heraufbeschwört. Erst der leidenschaftliche Hauptteil des Finale reißt den, durch die wieder in Theodor Storms Art elegisch gefärbten Mittelsätze immer mehr in der Stimmung getrübten Dichter in das „Gewühle der Menschen", das ihn „zu klagen zwingt".

Diese leidenschaftlichen Kämpfe und Klagen des Finale zeigen ein Neues und Eignes der dritten Brahmsschen Symphonie. Um es sicher zu finden, sehen wir uns wieder die Tonartenfolge ihrer einzelnen Sätze an. Der erste Satz steht natürlich in der Tonika F-dur. Der zweite, langsame, steht in der Durdominant C-dur, um sie im dritten mit c-moll zu vertauschen und im Finale lange Strecken in die f-moll-Tonika herabzusinken. Das ist ungemein charakteristisch für Brahms und jeden modernen Künstler überhaupt. Schon Dickens', Raabes und aller großen, echten und ewig modernen Humoristen Freude wächst auf leiddurchtränktem, selbsterkämpftem Boden. Brahms' positive Lebensenergie ist negativ stark gehemmt und in Melancholie und Pessimismus gebunden. Der Tempel seiner Freude steht auf oft steinigem, gestrüppreichem Berg; es heißt, sich immer wieder aufraffen, durchkämpfen oder Stufe um Stufe wieder herabsinken. Diese in Brahms' eigenartigem Dur-Moll-Wesen begründeten starken inneren Hemmungen haben den Gang der „inneren Handlung" dieser Symphonie bestimmt: die eigentliche dramatische Katastrophe, der Kampf, wird in den letzten Satz verlegt; die drei ihm voraufgehenden Sätze sammeln den dramatischen Zündstoff; bald mutig-tatenfreudig (erster Satz), bald schweren trüben Gedanken und Ahnungen nachsinnend (zweiter und dritter Satz).

Das ist ganz neu. Neu auch ist ihre wahrhaft königliche Architektur. Zunächst ihre Form. Sie ist von wunderbarer Rundung und Knappheit. Die Themen- oder Expositionsteile der Ecksätze sind ganz außergewöhnlich breit, ihre Durchführungen dafür ebenso außergewöhnlich knapp. So stehen beispielsweise vierzehn Seiten Exposition des ersten Satzes nur neun Seiten Durchführung

in der Partitur gegenüber. Die Thementeile bergen eine selbst bei Brahms kaum erhörte melodische Kraft. Über allem neu und eigen ist aber das stilistische Prinzip, das Brahms mit dem „Leitmotiv“ F-as-F in die Symphonie einführt. Nach Kalbecks geistreicher Auflösung war F-a-F der Wahlspruch „Frei, aber froh“ des jungen Brahms im Gegensatz zum Motiv F-a-e und seinem Wahlspruch „Frei, aber einsam“ des jungen Joachim. Dieses Brahmssche Motto kehrt in einer ganzen Reihe Brahmsscher Werke von der zweiten Klavierballade aus op. 10 an bis zu diesem ersten Satz der dritten Symphonie und darüber hinaus, wieder. Hier hat Brahms es formbildend benutzt: als einleitendes poetisches „Motto“ der Hörner, Trompeten und Holzbläser, als Baß, als Gegenstimme in mittlerer und höherer Lage. Auch darin, die Form dieses Satzes auf diese Weise ganz einheitlich und geschlossen zu runden und die einzelnen großen Perioden mittels dieses inneren „Motiv-Bandes“ denkbar fein und fest zu verkitten, ist Brahms in seiner dritten Symphonie innerlich am selbständigsten und freiesten vorgegangen.

Ihr Schluß kommt im Ton edel verschleierter und verklärter Resignation auf das Hauptthema des ersten Satzes zurück. Das ist echt Brahmsisch. Das ist aber auch im Hinblick auf den tieferen symbolischen Sinn des F-as-F das Ergreifendste und Wunderbarste, was Brahms je geschrieben hat. Denn er sagt damit: trotz aller männlich-heldenhaften Kämpfe und Anstrengungen ist über eine ebenso männlich gefaßte und verklärte Resignation nicht hinwegzukommen. Und dieses ehrliche Bekenntnis ist für jeden wahrhaftigen Menschen im allgemeinen, für Brahms im besonderen tief und doppelt ergreifend. Es gibt keine Symphonie von Brahms, die im ganzen und einzelnen so viele intime Beziehungen zum Menschen Brahms in sich birgt. Fragen wir aber: wo hat der Meister auch als Mensch gleichsam zwischen den Zeilen gesagt, was er mit dieser, zu Anfang so hochgemut losstürmenden Symphonie wollte, welche geistigen Ideen er ihr zugrundelegte, so werden wir besonders hervorheben: den ganzen Schluß, die Coda des ersten Satzes, die nochmals mit dem Hauptthema über dem Quartsextakkord und dem „Motto“ (c es c) einsetzt und sich mit ihm in mächtigem Schwung in der Haupttonart festsetzt; die an mystisch verträumten, in ganz eignen Vorhalten weich disso-

nierenden Klangbildungen reiche elegische Pastoralidylle des Andante mit seinem, von den Klarinetten und Fagotten gesungenen Hauptthema im schlichten Volkston, das später bei der Reprise erweitert und so wundervoll von synkopierten Triolen der Violinen umrankt wird; dann das echt Brahmssche, elegisch gedämpfte und dunkelgetönte c-moll-Intermezzo des — sehr langsam gemeinten — eigentümlich schwebenden und verschleierten dritten Satzes (Poco Allegretto) mit seinem sinnigen, durch die synkopisch dazwischen schlagenden Celli tanzartig stilisierten Seitenthema in As-dur, und endlich der ganze vierte Satz.

Wir haben schon oben betont, daß Brahms die eigentliche „dramatische Katastrophe" der Symphonie in den letzten Satz verlegt hat. Er hat dies derart getan, daß er die drei voraufgehenden Sätze so stark mit innerer Dramatik geladen hat, daß wir in jedem deutlich fühlen: es muß noch etwas Schweres, der innere Konflikt, zum Austrag kommen. So ist diese dritte Brahmssche Symphonie nur scheinbar eine Dur-Symphonie geworden; schon gleich zu Anfang des vierten Satzes sind wir zehn Seiten lang in der Partitur mitten im düstersten und leidenschaftlich erregtesten f-moll. Auf diese symphonisch ganz neue und eigene Lösung konnte nur ein Brahms mit seinen schweren inneren Hemmungen als der erste und einzige Meister des Dur-Moll, als der Meister der Resignation kommen. Dieser Schlußsatz der dritten Symphonie ist darum durch und durch leidenschaftlich, „dramatisch" und düster bis zum Eintritt des zweiten Themas. Er ist reich an unheimlichen, dämonischen und gespenstischen Elementen im ruhe-, rast- und ratlos in der Tiefe im Unisono von Streichorchester und Fagotten dahinrennenden und gleich darauf drohend aufbegehrenden f-moll-Hauptthema, an düster-feierlichen im „Schicksalsthema" (pp) der Posaunen mit seiner breiten Triole, an wild und ungebärdig aufschreienden der f-moll-Übergangsgruppe (Tutti, forte) zum zweiten Thema, deren Wiederholung sich bis zum offenen Kampfe steigert. Erst mit dem zweiten, von den Holzbläsern und Violinen vorgetragenen Triolen-Thema im hellen C-dur und mit der breiten Schlußgruppe in c-moll ist der zuversichtliche Abschluß der mächtigen Themengruppe gesichert. Das Ende dieses Satzes und der Symphonie aber gehört der Resignation: ein auch im Tempo gemäßigterer breiter Schlußteil

(Un poco sostenuto) bringt den wunderbaren Ausklang des ganzen Werkes mitten in großer Natur (die wallenden und fließenden Wasser der zum ersten Male in diesem Satze neu eintretenden Sechzehntelfiguration im Streichorchester) und, unter mehrmaliger Erinnerung an das heroische und nun ganz ins Sanfte gewandte Einleitungsmotiv des ersten Satzes, in verklärter, ruhiger Selbstbescheidung.

Die vierte Symphonie in e-moll op. 98 ist Brahms' Elegische. Der männlich-tatenfreudig kämpfende und ringende Held der Dritten hat sich in der Vierten zum resignierten und innerlich immer einsameren alternden Philosophen gewandelt. Darin liegt das tief Ergreifende und Echte dieser vierten Charaktersymphonie. Der Ton trotziger, gedrungener und überlegener Kraft, wie er im ersten Satz der dritten Symphonie lebt, ist in der vierten durch die Reife des Alters zum knappsten symphonischen Monumentalstil gesteigert. Er ist darin Hebbelisch, aber selbst in der großartigen variierten Ciaconna des Finale keineswegs titanisch oder tragisch. Die innere Tragik der vierten Symphonie — die Resignation des einsamen Alters — zeigt sich vielmehr in ganz andrer Weise: in ihrem müde verschleierten, eigentümlich objektiven und balladisch-epischen Grundton. Die vierte Symphonie prägt das „Lengen", die dem Niederdeutschen, im besondren dem Holsten angeborene unstillbare Sehnsucht nach der verlorenen Heimat, dem verlorenen Kindheitsparadies, am schönsten aus. In ihren herben, abgedämpften und herbstlich-fahlen Farben, in der ruhigen Bändigung dunkler und in den drei ersten Sätzen, einschließlich des fast gewaltsam und durchaus unheimlich lustigen Scherzo, überall gespenstisch unter der Asche glimmender und gewaltig zurückgedämmter Leidenschaften lebt die tiefe Resignation Theodor Storms. In dem nach norddeutscher Art breit erzählenden und altertümelnden Ton ihrer weitgespannten Themen zeigt sich der bis auf Liliencron, Frenssen und Seeliger mächtige niederdeutsche Zug zur Ballade. Ihr zu männlichen Trotz, ja, zur herrischen, unwirschen Abweisung und zornigen Empörung gesteigerte Grundton ist nichts anderes, als der tief erschütternde Niederschlag der eignen tragischen Erkenntnis des Meisters, daß er auch als Tragiker nicht neben Beethoven, sondern etwa neben Cherubini oder Volkmann zu stehen kommt.

Auch in der vierten Symphonie betrachten wir zunächst die Tonartenfolge. In noch weit höherem Grade wie die erste, ist die vierte Brahmssche Symphonie eine reine, ausgesprochene Moll-Symphonie. Der erste, im Tempo nicht ruhig und gehalten genug zu nehmende Satz (Allegro ma non troppo) steht natürlich in der Tonika, dem herbstlich blassen und fahlen e-moll. Es ist keine beliebte Tonart für Symphonien. Haydns „Trauer-Symphonie" in e-moll (1772) bleibt beinahe symbolisch: es ist eine Tonart für ernste und in ihren Leidenschaftsstürmen längst verwehte und vergangene Dinge. Nicht umsonst hat daher Tschaikowsky, der Meister der fünften Symphonie in e-moll, dieselbe Tonart grade für die blasse Doppelgestalt des in der Hölle Dantes schmachtenden Liebespaares Paolo Malatesta und „Francesca da Rimini" gewählt. Das E-dur des altertümlich und balladisch gefärbten Andante moderato (zweiter Satz) wirkt im Gegensatz zum e-moll des ersten ganz außerordentlich eigen: wunderbar geheimnisvoll, aller gewohnten Helle, allen strahlenden Glanzes dieser lichten Tonart völlig beraubt, elegisch verschleiert, abgedämpft und darum fast märchenhaft und viel ergreifender, wie in jeder Dur-Symphonie. Auch die Unterterztonart C-dur des dritten Satzes, eines dämonisch erregten Scherzo (Allegro giocoso), etwa einer Art wild und unheimlich lustiger symphonischer „Edward"-Ballade in Scherzoform von eigenwilligem und trotzigem Charakter, wirkt reiner als Dur, und vor allem als C-dur, wie in irgendeiner reinen Dur-Symphonie: stählern, hart und streitbar. Brahms hat in seiner Instrumentation ganz gegen seine Gewohnheit nicht mit Mitteln dämonischer Lustigkeit gespart: es fehlen weder Kontrafagott, noch Pauken und sogar Triangel. Über den im Grunde etwas gewaltsamen und ernsten Charakter dieser Lustigkeit hat er im übrigen durch deutliche thematische Hinweise auf den ersten Satz keinen Zweifel gelassen: die Fortsetzung des Hauptthemas im ff schaut zum streitbaren, von den Hörnern und Holzbläsern im unisono gebrachten „Widerspruchsmotiv" (Fis-dur) des ersten Satzes zurück, und an einer andren Stelle ist gar in der Mittelstimme das Hauptthema des ersten Satzes, doch kurz stakkiert, hineingeheimnißt. Das Finale steht natürlich wieder in der Haupttonart e-moll. Auch die Tonartenfolge der Brahmsschen vierten Symphonie ist demnach ungleich einfacher, starrer und beharrender,

wie in den drei voraufgehenden Symphonien; sie umspannt den engen Raum der Unterterz.

Der gewissen schattenhaften und belegten Mattigkeit der e-moll-Tonart entspricht der tiefernste, elegische und resignierende Grundcharakter der Symphonie, der demgemäß am stärksten in den beiden Moll-Ecksätzen ausgeprägt erscheint. Hier vereinigt er sich mit einer wunderbar fein durchbrochenen Arbeit zu jenem Brahmsschen Filigran des Tonsatzes, wie es gleich vollendet und konsequent in allen Sätzen festgehalten keine andre Symphonie des Meisters zeigt. Ein Beispiel. Schon gleich das Hauptthema des ersten Satzes prägt diesen Stil der durchbrochenen Arbeit des späten Brahms scharf aus: seine melodische Linie spannt sich zögernd und beinahe wie flehentlich bittend über einem Untergrund vielsagender, je zwei und zwei Töne nach Art des mittelalterlichen seufzenden Hoketus voneinander trennender Viertel-„Innenpausen"; die Celli und Bratschen wechseln einander in der Begleitung mit unablässig und wie mit drängender Bitte emporgreifenden Arpeggienmotiven ab, und die Holzbläser (Klarinetten, Fagotte, Flöten) schlagen thematisch durch drei Oktaven p halb gebunden dazwischen. Dieses zart durchbrochene Gewebe des ersten Satzes wird bei der Wiederholung des Hauptthemas noch mehr verfeinert: die Melodie wird in Oktaven (Achtel) gebrochen und, mit Beibehaltung der Pausen, an die ersten und zweiten Violinen verteilt; die thematisch dazwischenschlagenden Holzbläser werden durch die gleichen gebrochenen Oktaven der Celli und Bässe ersetzt; die Arpeggienmotive der Celli und Bratschen aber lösen glatt in Achteln fließende und jedesmal schon mit dem Viertel synkopiert einsetzende Skalengänge der Bratschen und Holzbläser ab.

Das sind formale äußere Hilfsmittel zum verstärkten und zugleich verfeinerten Ausdruck der die Symphonie beherrschenden tiefen und elegischen Resignationsstimmung. Tiefer und ergreifender natürlich kommt die Resignation im Charakter der Musik selbst zum Ausdruck. Sie liegt offen für jeden in allen vier Sätzen zutage, der nicht nur mit den Ohren zu hören, sondern auch mit dem Herzen, der Seele zu empfinden gewohnt ist. Es gibt in der vierten Symphonie eine Reihe sogenannter „dämonischer" Stellen, die nach Art des späten Brahms das Dämonische entweder in etwas

gewaltsam forcierter Lustigkeit (Scherzo), lieber aber in gespenstischer und unheimlicher Stille, in schattenhafter Öde und mystischer Übersinnlichkeit suchen. Solche Stelle findet sich gleich im ersten Satz der Schlußgruppe, da, wo die Geigen wie aufgewirbelte Funken über die graue Asche des verminderten Septimenakkords gis h f (eis) im geisterhaften pianissimo ängstlich auf und abwärts flattern, wo die Pauke zum erstenmal im ganzen Satz pp in der Tiefe murrt, und die Trompeten in tiefer Lage im pp eine düster-feierliche Mahnung geben.

Zum Elegisch-Resignierten, Still-Tragischen, Unheimlich-Lustigen und Balladisch-Epischen der vierten Symphonie tritt endlich in sehr weitgehendem Maße das Altertümelnde. Keine andre Symphonie von Brahms archaisiert harmonisch und formal so eigen, so stark und bewußt wie die vierte. Harmonisch vor allem im langsamen Satz. Er beginnt, im unisono der beiden Hörner und einiger Holzbläser, in einem eigentümlich stillen, müden und leidenschaftslosen Erzählerton auf der Dominant von a-moll und setzt dann nach vier Takten in E-dur mit dem Hauptthema ein, das er sofort durch Moll-Dur — im Sinn der Moll-Unterdominant von E-dur mit der phrygischen Wendung e d c h, statt e dis cis h, in der Mittelstimme — in altertümliche und balladische Beleuchtung rückt. Harmonisch archaisiert Brahms auch gelegentlich im Scherzo. Harmonisch und formal aber im Finale. Dieser, nach Inhalt und Umfang gewaltige Schlußsatz (Allegro energico e patetico) wählt und meistert mit überlegener Kunst die Bachisch strenge Form der alten Ciaconna oder Chaconne, als da heißt: Variationen über das hier achttaktige, als Basso ostinato durch alle zweiunddreißig Variationen festgehaltene $^6/_4$-Thema e fis g a ais h H e. Es wird sofort zu Anfang des Satzes als Oberstimme der von den Bläsern (Holzbläser, Kontrafagotte, Hörner, Trompeten, Posaunen) mit Pauke in starrer, altertümlicher Feierlichkeit und düster-drohendem Prunk hingelegten schweren Akkorde gebracht. Von da wird es variiert und liegt nun bald im Baß, bald in der Oberstimme, bald in Mittelstimmen versteckt. Brahms läßt einen ganzen Zaubergarten neuer und namentlich harmonisch unendlich mannigfaltiger Bildungen aus diesem Thema aufsprießen. Besonders der chromatische Halbtonschritt a ais und der Schritt in die untere Oktave h H verlocken ihn zu un-

erschöpflichen Varianten, Gegenmelodien und Kontrapunkten. Variationen über die ganze oder halbe Skala, das „Hexachord“, sind seit den Tagen Sweelincks und seiner norddeutschen Meisterschüler an der Orgel (Samuel Scheidt u. a.) nichts Seltenes. Die eherne Konsequenz, die stählerne Strenge, die Ausdehnung, das enorme kontrapunktische Können aber, mit dem Brahms in diesem Schlußsatz seiner vierten Symphonie diese an sich schulmeisterlich, trocken und spröde erscheinende Aufgabe gelöst hat, ragt turmhoch über alles hinaus, was auf diesem Gebiet in der Symphonie vorher gelegentlich geleistet wurde. Ja, er hat es verstanden, das Thema derart durch Gegenstimmen usw. zu verhüllen und zu verstecken, daß die berufensten Interpreten und Ausleger dem formalen Geheimnis dieses Satzes erst nach Jahren auf die Spur kamen!

Und doch ist die Form der alten Chaconne derart streng durchgeführt, daß das Thema von Anfang bis zu Ende wörtlich, ohne jede Transposition in andre Tonarten, nur in verschiedener, bald tieferer, bald höherer Lage beibehalten ist. Auf zweihundertsechzig Takte des ganzen Satzes sind nur zwölf Takte noch dazu in Anrechnung zu bringen, die aus Verlängerungen (Dehnungen) des kadenzierenden vorletzten Taktes mit seinem abwärtssteigenden Oktavschritt von h nach H hinzukommen. Eine eingehende Analyse dieses Satzes ist ohne fortlaufende Notenbeispiele unmöglich. Im tiefernsten, elegisch-resignierten Charakter und in der fein durchbrochenen Filigranarbeit seines Tonsatzes schließt er eng an den ersten Satz an. Es gibt Variationen wie die vierte (Streichorchester und Fagotte), die auch in dem durchbrochenen, pausendurchsetzten Satz und der energisch ausholenden Melodik ganz deutlich an das Hauptthema des ersten Satzes gemahnen. Von der vierten bis zur zehnten Variation liegt das Thema im Baß. Die elfte verbreitert das Thema zum $^3/_2$-Takt und löst es in der Oberstimme (Flöte) zu zart durchbrochener akkordischer Begleitung von Violinen, Horn und Bratschen in süß und sanft klagende Arabesken und Girlanden auf. Die zwölfte (gleichfalls im $^3/_2$-Takt) wandelt das e-moll in E-dur. Die dreizehnte beschwört Händels Hamburger Oper „Almira“ in einer, auch in der Klangfarbe (Posaunen und Fagotte, begleitet von leicht arpeggierenden Cellis und Bratschen) streng altertümlichen und erhaben-feierlichen echten Chaconne. Mit der wieder in e-moll,

$^3/_4$ einsetzenden fünfzehnten Variation beginnt die zweite Reihe der Variationen, die teilweise wieder Variierungen der Variationen in der ersten Reihe darstellt. Auch in dieser zweiten Reihe gibt's noch einmal ein besonderes Kunststück in der neunundzwanzigsten Variation: einen Kanon im Abstande eines Viertels zwischen Bässen und Violinen. Die Coda bringt ein paar einfache Kadenzen in e-moll.

Die mit Eintritt der feierlichen Ciaconna-Variation (Nr. 13) sich immer intensiver verdichtende Resignation im Schlußsatz der vierten nimmt einen andren, doch im Grunde innerlich ganz ähnlichen, nur außerordentlich vertieften Weg, wie im Schlußsatz der dritten Symphonie: die herbstliche Klage um die Vergänglichkeit alles Irdischen im ersten Satz der vierten Symphonie mündet im letzten Satz durch die, in feierlichen Posaunenklängen mit altertümlichem Goldschimmer umkleidete, starr und monumental stilisierte Todespforte der dreizehnten Variation in die Anbetung der ernsten Majestät des Todes. Auch das ist Tragik. Aber es ist keine bewußte und darum innerlich nicht recht gegründete und überzeugende, wie in der ersten Symphonie, sondern unbewußte und darum innerlich echte und menschlich wie künstlerisch gleich tief ergreifende. Und darum erstrahlt Brahms' vierte Symphonie im Kranze ihrer Schwestern im bleichen und stillen Glanze der unnahbaren und in herber Monumentalität stilisierten vierzackigen Krone.

DIE VOKALMUSIK

LIED, DUETT UND SOLOQUARTETT

Hier kommt einzig einmal Statisticus zu Wort: von den 122 mit Opuszahlen bedachten Werken unsres Meisters sind einunddreißig Hefte mit rund 200 einstimmigen Originalgesängen, fünf — mit op. 84 sechs — Hefte mit zwanzig zweistimmigen Gesängen und sieben Hefte — einschließlich der Liebeslieder-Walzer und Neuen Liebeslieder-Walzer — mit Soloquartetten zur Klavierbegleitung. Jedes dieser Hefte birgt wieder mehrere, von vier bis zu fünfzehn Gesängen. Das macht — die ohne Opuszahl erschienenen Volks-

kinderlieder und Deutschen Volkslieder nicht mitgerechnet — ein gutes Drittel seines Gesamtwerkes. Brahms zählt heute in Haus und Konzertsaal zu den großen Meistern, den Klassikern des deutschen Liedes im 19. Jahrhundert. Seine überaus strenge Selbstkritik hat es ermöglicht, daß in diesem gewaltigen Liederstrauß bei aller selbstverständlichen Ungleichheit im einzelnen keine einzige musikalisch wertlose Blume dahinwelkt; formal und satztechnisch ist auch das kleinste Lied seines Meisters würdig. Wie weit das Brahmssche Lied aber vor allem nicht nur musikalisch, sondern auch geistig und seelisch seinen wahrhaft großen Vorbildern und Großmeistern des deutschen Liedes nahekommt, das im einzelnen zu erweisen und zu einem, in manchem allerdings von der kritiklosen Begeisterung der offiziellen Brahmsliteratur einigermaßen abweichenden Resultat zu führen, sei unsrer späteren Untersuchung vorbehalten.

Unsre erste Frage lautet: Welches sind die „großen", die berühmtesten und am meisten gesungenen Brahmsschen Gesänge? Ihre Beantwortung ist nach verschiedener Richtung hin sehr interessant. Denn sie zeigt einmal, daß das Bild seit den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sich außerordentlich verschoben, und dann, daß jedes Jahrzehnt geistig und seelisch sich seinen besonderen Lieder-Brahms erwählt hat. Die Sache steht vielmehr heute so, daß sehr viele Brahmssche Gesänge, die jene Jahrzehnte in den Parnaß der am meisten gesungenen, am glänzendsten leuchtenden und am charakteristischsten des Meisters Persönlichkeit widerspiegelnden Lieder versetzten, heute an zweiter und dritter Stelle in der öffentlichen Meinung und Wertschätzung stehen, daß dagegen damals an zweite Stelle gerückte Einzelnummern aus anderen, als den bedeutendsten Liederheften — etwa op. 43, 46, 49, 57, 63, 72, 84, 86, 94, 96, 97, 105, 106, 121 — heute mit mehr Recht zu den „großen" Brahms' gehören. Diese in der öffentlichen Meinung und Kunstpflege bekanntesten „großen" Brahmsgesänge mit objektiver Allgemeingeltung auszuwählen, ist bei der Verschiedenheit des subjektiven Geschmacks unendlich schwierig, wenn nicht unmöglich. Unsere Liste kann denn auch nur als ein unvollkommener Versuch gelten, der keinerlei Anspruch auf Allgemeingültigkeit macht. Sie umfaßt zum mindesten: Der Schmied, An eine Äolsharfe aus op. 19, Wie bist du meine Königin aus op. 32, die

Magelonenromanzen op. 33, Von ewiger Liebe und Mainacht aus op. 43, An die Nachtigall aus op. 46, O liebliche Wangen aus op. 47, Wiegenlied aus op. 49, Unbewegte laue Luft aus op. 57 (Daumer-Gesänge), Auf dem See, Regenlied aus op. 59, Meine Liebe ist grün aus dem ersten und O wüßt' ich doch den Weg zurück aus dem zweiten Heft von op. 63, Minnelied aus op. 71, Alte Liebe aus op. 72, Vergebliches Ständchen aus op. 84, In Waldeseinsamkeit aus op. 85, Feldeinsamkeit aus op. 86, Sapphische Ode aus op. 49, Der Tod das ist die kühle Nacht und Wir wandelten aus op. 96, Wie Melodien zieht es, Auf dem Kirchhof, Immer leiser wird mein Schlummer aus op. 105, Ständchen aus op. 106, vier ernste Gesänge op. 121. Dazu kommen als viel weniger in der Öffentlichkeit, als ihrem inneren und musikalischen Wert nach vielfach durchaus ebenbürtige Gesänge etwa noch: Liebestreu aus op. 3, Treue Liebe, Heimkehr aus op. 7, Murrays Ermordung und Sonett aus op. 14, Scheiden und Meiden, In der Ferne aus op. 19, Das Lied vom Herrn von Falkenstein aus op. 43, Die Kränze, Magyarisch, die Schale der Vergessenheit aus op. 46, Botschaft, Sonntag aus op. 47, Der Gang zum Liebchen, Herbstgefühl aus op. 48, Am Sonntagmorgen, An ein Veilchen, Abenddämmerung aus op. 49, Wenn Du nur zuweilen lächelst, Ach, wende diesen Blick aus op. 57, Schwermut aus op. 58, Dämmerung senkte sich von oben, Auf dem See, Nachklang aus op. 59, An die Tauben aus dem ersten Hefte von op. 63, Des Liebsten Schwur und Tambourliedchen aus op. 69, Lerchengesang und Abendregen aus op. 70, Willst du, daß ich geh'? aus op. 71, Sommerfäden, O kühler Wald, wie rauschest du, Ich sitz' am kühlen Strande aus op. 72, Sommerabend, Der Kranz, In den Beeren aus op. 84, Sommerabend, Mondenschein aus op. 85, Therese, Nachtwandler, Über die Heide, Versunken, Todessehnen aus op. 86, Mädchenlied, Der Jäger aus op. 95, Salamander, Meine Lieder aus op. 107.

Das ist ein artiger Catalogus, und daß seine dürren Titel und Zahlen Leben werden, muß die Gesamtbetrachtung des Brahmsschen Liedes helfen. Gesamtbetrachtung: denn in keinem andren Gattungsgebiet des Brahmsschen Schaffens erweist sich die Einzelbetrachtung jeder Nummer als derart fruchtlos und von der Hauptsache abziehend wie im Lied. Prüfen wir zunächst noch einmal die Liste der „großen" Brahmsgesänge. Da finden wir denn als erstes

entscheidendes Resultat unserer Untersuchung: die ernsten Gesänge überwiegen auch in ihnen. Die ernste, innerliche norddeutsche Gefühlsnatur von Brahms gibt sich wohl da am eigensten und größten, wo die ewige lyrische Ur- und Grundmelodie jedes echten Liedes, die Liebe, dunkle oder tragische Farben annimmt. Aber Brahms hat sich dem erotischen Leib- und Magenthema des modernen Liedes zu seinem Glück doch noch durchaus nicht völlig verschrieben. Er ist gleich eigen und groß da, wo Natur und Mensch Eins im All werden, oder wo den Menschen die schweren Erinnerungen an Kummer, Sorge und Leid, an alte Liebe, an verlorenes Glück zu überwältigen droht. Er saugt sie mit der Wollust des Schmerzes in sich ein und kann und will sie so wenig missen, wie der Verwünschte in den Weihnachtserzählungen des einzigen Dickens. Brahms ist der größte Meister der Resignation, des Pessimismus und des Weltschmerzes auch im Liede des 19. Jahrhunderts. Meistergesänge aus diesen drei Stoffgebieten, wie etwa die Liebeslieder unter den Magelonenromanzen, An eine Äolsharfe, Von ewiger Liebe, Mainacht, An eine Nachtigall, Unbewegte laue Luft, Alte Liebe, Feldeinsamkeit, Auf dem Kirchhofe, Sapphische Ode, Immer leiser wird mein Schlummer, die vier Ernsten Gesänge sind echtester und größter Brahms, sind Gesänge, die seelisch wie musikalisch eben kein andrer Meister wie Brahms geschrieben haben kann. Manches Brahmssche Lied trägt Hebbelsche Züge: tiefschürfende Reflexion, gespenstische nächtliche Kirchhofsstimmung, wilde Dämonie, die unvergleichlich überwiegenden zeigen die Theodor Stormschen Züge weicher Resignation und elegischer Naturstimmung oder die Claus Grothschen schalkhafter Heiterkeit und sinniger, gedämpfter Fröhlichkeit. Wenn diesen ernsten Liedern gegenüber die verhältnismäßig wenigen neckischen und schelmischen, die heiteren und humoristischen Nummern wie das Vergebliche Ständchen, der kraftstrotzende Schmied, Das Lied vom Herrn von Falkenstein, Tambourliedchen, Der Gang zum Liebchen u. a. vielfach schnellere und größere Volkstümlichkeit sich errungen haben, so ist das ein Sieg des Leichteren und Eingänglicheren über das Schwere und Innerliche, der sich bei jedem Meister wiederholt. Solche reizende Kleinigkeiten sind auch bei Brahms die Schrittmacher der großen, echten und schweren Dinge gewesen. Wer aber nicht zu tief und schwermutsvoll erschüttert und nicht

zu leicht und scherzhaft unterhalten sein will, dem kommen die großen Brahmsschen Liebesgesänge eigentlich recht. Solche herrlichen, von glühender und gesunder Sinnesleidenschaft erfüllten echten Liebesgesänge wie die Magelonenromanzen, Wie bist du meine Königin oder Meine Liebe ist grün sind so echter Brahms, wie seine weit zahlreicheren Hohelieder der Resignation, der Elegie und der Todesahnung. Und ist es nicht ein sinniges Symbol, daß gleich das erste Lied, das dem jungen Brahms alle Herzen am Rhein zufliegen ließ, die schwerblütige „Liebestreu" aus op. 3 („O versenk, o versenk"), just ein Lied der Liebesklage war?

Der allgemeine Charakter des Brahmsschen Liedes ist durchaus melodisch. Wenn irgendwo, so erkennt man in seinen Liedern den großen Melodiker Brahms. Solche weit und kühn gespannten Melodien haben vor ihm nur Beethoven, Schubert und Schumann geschrieben. Er liebt als echter Nordländer den Zug ins Große und Breite, das Schöpfen aus einem vollen und reichen Herzen, die mächtige innere und äußere Steigerung, den Verzicht auf Kleinlichkeit und äußeren Effekt. Jedes Brahmssche Lied ist der unmittelbare Ausdruck seiner Persönlichkeit. Einer Persönlichkeit, die freilich eine starke innere Entwicklung nicht genommen, die bei aller rein musikalischen Verschiedenheit und Unterschiedlichkeit dieser rund zweihundert Gesänge doch in rein seelischer Beziehung immer wieder in fortwährender Wiederholung des Gleichartigen den typischen Brahms zeigt. Auch im Lied ist es bei aller außerordentlichen Mannigfaltigkeit der Stoffe ein ziemlich enger Kreis, in dem Brahms sich bewegt. Gleichwohl: an innerem Wert wie an Zahl bilden diese Brahmsschen Gesänge einen unveräußerlichen Kronschatz des deutschen Liedes. Schon die ganz wenigen geschlossenen Zyklen unter ihnen, die Romanzen aus Tiecks Magelone op. 33, der Daumer-Liederkreis op. 57, die vier Ernsten Gesänge op. 121 stehen in ihrer Art völlig einzig im deutschen Liede des 19. Jahrhunderts da. Die Wonnen der Liebe in den Magelonenromanzen, die Leiden unglücklicher Liebe im Daumer-Liederkreise und im Platen-Daumer-Heft op. 32, die männlich gefaßte Todesahnung und Todessehnsucht in den tiefresignierten Ernsten Gesängen — all' dies hat Brahms in herrliche Lieder persönlichster Prägung gegossen.

Überblicken wir einmal rasch die stilistischen, die formalen und

technischen Grundlagen des Brahmsschen Liedes. Brahms knüpft im Liede gar nicht an den von ihm ehrlich als „letzten großen Meister“ verehrten Mendelssohn an; dessen bis zur Weichlichkeit weiche, glatte und blasse Art sind ihm fremd. Eine gleich große Kluft trennt ihn innerlich von Robert Franz, so sehr ihn die Vorliebe für die Strophenform und die altertümelnden, an das altdeutsche Volks- und Kirchenlied anknüpfenden Elemente ihm zu nähern scheinen. Auch mit Schumann hat er im gewissen Gegensatz zu seiner Klaviermusik im Lied schon von Anfang an nur sehr wenig gemein. Man empfindet das schon im Schumannschen, alles Herrliche des Liedes gewissermaßen schon vorausnehmenden oder noch einmal zusammenfassenden instrumentalen Vor- und Nachspiel, das der Meister der äußersten Konzentration, Brahms, ganz verwirft. Sehr deutlich knüpft dagegen Brahms im Liede an Beethoven, noch deutlicher an Schubert an. Schubert war ihm im Liede das unerreichte Vorbild. „Es gibt kein Lied von Schubert, aus dem man nicht etwas lernen kann“, sagte er einmal zu Jenner. Er empfahl ihm das genaueste Studium sämtlicher Lieder Franz Schuberts, dessen scharfer Kunstverstand sich auch in den bescheidensten Liedchen offenbare, schon um sich darüber klar zu werden, wo der Text die Strophenform zulasse, und wo nicht. Die musikalische Form mußte nach ihm durchaus dem Text entsprechen. Tat sie das nicht, so war ein empfindlicher Mangel an Kunstverstand oder eine nicht genügend scharfe Durchdringung des Textes daran schuld. Daraus ergibt sich, daß Brahms bei aller Mannigfaltigkeit, allem Reichtum seiner vokalen Formen die Strophenform im Lied theoretisch und praktisch ganz unvergleichlich bevorzugte und die strophische Behandlung forderte, wenn der Text sie nur zulasse. Wenn er also auch einmal zu Jenner sagte: „Meine kleinen Lieder sind mir lieber als meine großen“, so gestand er damit, daß ihm ein wohlgelungenes Strophenlied über alles andre gehe. Das schließt, wie seine eigenen Lieder lehren, eine freiere Behandlung seiner geliebten Strophenform in Begleitung, Variierung oder Änderung der Komposition der einzelnen Gedichtstrophen allerdings nicht aus. Solche freien Brahmsschen Strophenlieder — ich nenne als eins der ersten und bekanntesten Beispiele „Wie bist du meine Königin“ aus der Zeit der Magelonenromanzen — bilden dann den Übergang zu den

groß und frei angelegten durchkomponierten. Brahms' große Gesänge, namentlich seine Zyklen, haben ihren guten Einfluß auf die heilsame Reaktion gegen die nicht unbedenkliche Alleinherrschaft des kleinen Liedgenres im Zeitalter der Romantik und Nachromantik gehabt. Hier nimmt er den Weg wieder auf, den etwa Beethoven mit seinen beiden Liederkreisen „Adelaide", „An die ferne Geliebte", Schubert mit den Liederkreisen der Müllerlieder" und „Winterreise" oder mit seinen großen sog. Konzertgesängen („Allmacht", „Wanderer", „Prometheus", „Gruppe aus dem Tartarus" u. a.) vorgezeichnet haben; er führt zur frei und groß angelegten Romanze oder zur Solokantate. „Lieder und Gesänge" — das steht nicht umsonst auf so manchem Brahmsschen Titel und zeigt auch schon äußerlich an, daß er sich in den Formen des vom Klavier begleiteten Sologesanges durchaus nicht einzig der engen Form des Strophenliedes verschrieben hat.

Der rein seelischen Gleichartigkeit, dem ziemlich eng begrenzten Gefühlskreise des Brahmsschen Liedes bei großer rein musikalischer und formaler Verschiedenheit und Unterschiedlichkeit entspricht die in der Regel auf wenige, typisch Brahmsische technische Formeln zurückzuführende Gleichartigkeit des Klaviersatzes der Begleitung. Ihre Haupt- und Grundformel heißt: in weiter Lage gebrochene Akkordfiguration. Dagegen tritt die streng kontrapunktische, gern in die Form des Kanon mit der Singstimme gekleidete Klavierbegleitung — ich nenne als Beispiel etwa „Wie sich Rebenranken schwingen" aus op. 3 — sehr weit zurück. In allen Fällen aber waren ihm eine klar und schön erfundene Melodie und eine bestimmte, gut kontrapunktische Baßführung durchaus die Hauptsache. „Ich lese nur dieses", sagte er abermals zu Jenner, wenn er bei ihm unbekannten Liedern das obere System der Klavierbegleitung mit der einen Hand lächelnd zudeckte und dadurch, daß er nur Singstimme und Baß las, die entscheidende Meisterprobe auf die innere und äußere Gesundheit der Komposition machte. „Der Baß muß eine Art Spiegelbild der Oberstimme sein", sagte er zu Heuberger. Stimmungsgedichte galten ihm so wenig wie bloß stimmungsvolle Begleitungen. Über dem einzelnen durfte das Ganze niemals aus dem Auge gelassen werden. „Mehr aus dem Vollen", hieß es da. Seine unleugsam strenge Selbstkritik und lange, praktische Erfahrung ließen

ihn auch im Lied mit vollem Bedacht langsam und sorgfältig schaffen. „Glauben Sie, eines von meinen ‚paar ordentlichen Liedern' ist mir fix und fertig eingefallen? Da hab' ich mich kurios geplagt!" gestand er Heuberger. „Wenn Ihnen Ideen kommen", riet er Jenner, „so gehen Sie spazieren, Sie werden dann finden, daß dasjenige, was Sie für einen fertigen Gedanken hielten, nur der Ansatz zu einem solchen war." Vor dem völlig feststehenden Entwurf des Ganzen im Kopf oder auf dem Papier war ihm jede Ausarbeitung des Liedes zwecklos. Bei der Ausarbeitung aber befolgte er eine Reihe goldener Leitsätze. Der eine hieß: feinkünstlerische Behandlung der Pausen auf Grund von Bau und Metrum des Gedichts. Der zweite: richtige Kadenzierungen mit besonderer Vorsicht in der Wahl unzeitiger Quartsextakkorde. Der dritte: Einheitlichkeit der Modulation. Der vierte: Einheitlichkeit von Wort- und Musikrhythmus. Der fünfte: gesunde harmonische Grundlage.

Eine Betrachtung des Brahmsschen Liedes im weitesten, auch das Chorlied einbeziehenden Sinne ist unvollständig ohne einen raschen Blick auf seine dichterischen Grundlagen. „Da haben Sie aber eine schöne Gedichtsammlung", sagte der bescheidene Meister Anfang der achtziger Jahre zu seinem Krefelder Freunde Rudolf von der Leyen, als ihm dieser die von ihm gesammelten Brahmsschen Liederbände zeigte. Und zu einem Mitglied des Krefelder Freundeskreises, Dr. Gustav Ophüls, vierzehn Jahre später, als er anläßlich der Beisetzung Clara Schumanns zum letzten Male am Rhein weilte: „Ich habe mir öfter eine Sammlung meiner Texte gewünscht, — an und für sich, und dann, weil ich meine Musik nicht gern schärfer ansehe, beim Lesen der Texte sie mir aber bisweilen ganz gern durch den Kopf gehen lasse." Die überaus dankenswerte und mit philologischer Sorgfalt kommentierte vollständige Sammlung aller „Brahms-Texte" durch Ophüls in einem dicken Bande, den Brahms vor seiner Drucklegung als Manuskript besaß, war eine der letzten und größten Freuden unsres Meisters. Und sie ist auch eine große Freude jedes musikalischen und Brahmssche Kunst liebenden Menschen: denn das Dichterwort führt ihm wieder Brahms' Melodien zu, und so erlebt er gedoppelten Genuß: vom Ton zum Wort und vom Wort zum Ton.

Ophüls' lesenswertes Buch ist eine ganz einzige Brahms-Antho-

logie. Auf den ersten Blick scheint es eine bloße statistische Spielerei zu sein. Das ist jedoch keineswegs der Fall; es geht über eine einfache statistische Sammlung aller von Brahms vertonten Dichter weit hinaus. Zunächst zeigt es auf den ersten Blick, daß Brahms einen ausgeprägten und gewählten literarischen Geschmack und eine ganz ungewöhnliche Belesenheit besessen. Kein Wunder bei dem Manne, der als Kind keine größere Freude kannte, als sich den Grundstock seiner späteren großen und wertvollen Bibliothek von den „fliegenden Bücherhändlern" auf den Brücken und Straßen Alt-Hamburgs zusammenzukaufen. Der reife Meister hat fast den ganzen deutschen Dichterparnaß um sich versammelt, und es fehlt kaum ein guter Name. Die ältere und mittlere Romantik überwiegt. Wir finden hier alle die lieben, vertrauten Namen: Arnim, Brentano, Chamisso, Tieck (Magelonenromanzen), Schenkendorf, Platen, Eichendorff, Hoffmann von Fallersleben, Rückert, Kugler, Kopisch, Simrock, Hölderlin, Uhland, Kerner, Mörike, Hölty, Halm, Heine, Daumer. Rückert, Hölderlin („Schicksalslied"), Hölty, Eichendorff, Tieck, Schenkendorf, Platen, Halm, Hoffmann von Fallersleben gehören zu seinen besonderen Lieblingen, und unter ihnen bevorzugt er wieder die einfachen, volkstümlich empfindenden Naturen und die Elegiker der Liebesdichtung wie Hölty, Platen und Daumer. Der Dichterfürst Goethe ist selbstverständlich des Parnasses König. Sein Bruder in Apoll, Schiller, ist mit zwei Hauptstücken, dem „Abend" und der „Nänie" vertreten. Der Name des schwerblütigen bayrischen Erotikers und Romantikers Daumer bringt uns auf die Rara und Curiosa der Brahmsschen Gedichtsammlung: den Elsässer Karl Candidus („Tambourliedchen", „Jägerlied", „Alte Liebe" u. a.), den in Stuttgart als Professor wirkenden Schweriner Karl Lemcke (Soldatenlieder für Männerchor, „In Waldeseinsamkeit", „Verrat" u. a.), C. O. Sternau („An die Heimat"), den Westpreußen Eduard Ferrand [Schulz] („Treue Liebe"), den in Armut in Neapel gestorbenen Melchior Grohe („O komme, holde Sommernacht"), den Danziger Otto Friedrich Gruppe („Das Mädchen spricht"), den Westfalen Friedrich Ruperti („Es tönt ein voller Harfenklang"), den Deutschböhmen Alfred Meißner („Sie ist gegangen, die Wonnen versanken"). Seine Stellung zur modernen Literatur und seine am höchsten verehrten dichterischen Zeitgenossen haben wir bereits in seinem Freundes-

kreise kennengelernt: Freytag, Heyse, Keller. Ich füge ihnen hier noch an: die Münchner Graf von Schack und Hermann Lingg, Bodenstedt, den Balten Hans Schmidt, den Schweizer Adolf Frey.

Eigentliche Lieblingsdichter, die er wie Schubert, Schumann, Franz, Hugo Wolf gleich serien- und zyklenweise in Musik gesetzt hätte, besaß Brahms nicht. Man kann nur sagen, daß er für Goethe, Schenkendorf, Eichendorff, Uhland, Hölty, Platen, Rückert, Hölderlin, Halm, Hoffmann von Fallersleben, Heine, Daumer, Heyse u. a. eine gewisse Vorliebe zeigte, und daß er wenigstens Dichtungen von L. Tieck — in den herrlichsten seiner Jugendgesänge, den Magelonenromanzen op. 33 — und Daumer — in den acht Liedern und Gesängen op. 57 — zu Zyklen elegischer Liebesdichtung zusammenstellte. Man gewinnt nach einer sorgsamen Prüfung des Buches von Ophüls den Eindruck, daß Brahms bei der Auswahl seiner Liedertexte viel weniger vom Dichter, als von der Stimmung ausging, für die er sich Dichtung und Dichter suchte. Also ein echt romantisches Verfahren, das an Schumann insofern leise erinnert, als dieser seinen fertigen Klavierstücken in der Regel erst nachträglich dichterische Mottos und Titel voransetzte.

Besondere Aufmerksamkeit fordert Brahms' Verhältnis zu den Dichtern seines engeren, niederdeutschen, im besonderen schleswig-holsteinischen Volkstums heraus. Brahms ist kein Heimatkünstler im modernen Sinne. Wenn er von einem engeren schleswig-holsteinischen Landsmann wie Claus Groth dreizehn Texte vertonte, so hat das wohl hauptsächlich auch seine guten, persönlichen, freundschaftlichen Gründe. Die großen niederdeutschen „Heimatdichter" der engeren Heimat, Hebbel und Storm, hat Brahms jedenfalls nur ganz spärlich, Hebbel mit drei, Storm gar nur mit einem einzigen Text, berücksichtigt. Und das gleiche trifft Voß, Geibel, Allmers und Liliencron. Das muß Befremden und Verwunderung erregen, wenn man daran denkt, wieviel ihm Dichter wie Hebbel, Storm, Liliencron und Allmers — um nur diese Niederdeutschen zu nennen — hätten geben können! Und das bringt uns auf die Frage: hat Brahms in der Auswahl seiner Texte immer eine glückliche Hand bewiesen, hat er es vor allem verstanden, von jedem Dichter die für ihn charakteristischesten, wertvollsten und „musikalischesten" Gedichte zur Komposition auszuwählen? Wir müssen

diese Frage leider in vollem Umfang verneinen. Die Textwahl durch Brahms ging viel zu sehr von rein musikalischen Gesichtspunkten und Rücksichten und oft viel zu wenig von rein menschlichen Erwägungen aus, um in allem mit seiner ungewöhnlichen Belesenheit und seinem guten literarischen Geschmack Schritt zu halten.

In zweierlei nur ist Brahms stets besonders glücklich gewesen: in der Auswahl seiner volkstümlichen und seiner biblischen Texte. Die Liebe zum Volkslied aller Zeiten, Länder und Völker hat den großen Sohn aus dem Volke, Brahms, schon als Knabe und Jüngling erfaßt. Bereits in seiner Hamburger Lehrzeit legt er sich eine Volksliedersammlung an, die er ständig zu vermehren sucht. Als er 1853 mit Freund Joachim in Göttingen zum ersten Male studentisches Leben kennenlernt, fesseln ihn unvergleichlich viel mehr, als alle Kneip- und Pauksitten die feierlichen Vaterlands- und die fröhlichen Burschen-, Liebes- und Trinklieder, die er laut mitsingt und sich teilweise für seine Sammlung notiert. Die Akademische Festouvertüre verklärt ein Menschenalter später noch einmal diese schönen Jugendtage. Der junge Brahms tritt in seinen beiden ersten Klaviersonaten (C-dur und fis-moll) mit Variationen über alte Volks- und Minnelieder in die Welt ein; er setzt diesen „Volkston" in den fünfziger und sechziger Jahren im Liederheft op. 7 mit seinen sechs einfachen Gesängen, die fast wie fein stilisierte Brahmssche Volkslieder wirken, in den Volks-Kinderliedern für die Kinder Robert und Clara Schumanns (1858) und in der Sammlung deutscher Volkslieder für vierstimmigen Chor (1864), die er der Wiener Singakademie widmet, fort, um ihm bis in die letzten Lebensjahre hinein, bis in die große Sammlung mit neunundvierzig für eine Singstimme mit Klavier gesetzten Volksliedern in sieben Heften (1894) treu zu bleiben.

Neben die volkstümlichen treten die biblischen Texte. Das Kapitel über das Brahmssche Lied ist nicht der rechte Ort, um sie eingehender als Zeugnisse einer heute beinahe märchenhaft anmutenden Bibelfestigkeit zu würdigen, denn das Lied gehen davon allein die vier ernsten Gesänge an, und alles übrige gehört dem Chor oder der Orgel. Allein die Betrachtung von Ophüls' Buch legte es uns nahe, auch an dieser Stelle wenigstens auf des Meisters Verdienst und feine Hand in der Auswahl seiner religiösen Texte aus dem Buch der Bücher gebührend hinzuweisen.

Wollen wir die Brahmssche Persönlichkeit im Liede in ihrer besonderen Eigenart und Bedeutung erkennen, so werden wir sie am besten in einigen Liederzyklen aufsuchen. Den ersten und zugleich den größten Liederzyklus, der den damals kaum dreißigjährigen Liederkomponisten Brahms mit einem Schlage berühmt machte und in die erste Reihe der neueren deutschen Meister des Liedes stellte, bilden die Freund Julius Stockhausen gewidmeten fünf Hefte mit den einzig schönen fünfzehn Romanzen op. 33 aus Ludwig Tiecks Wundersamer Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence (1796). Der bunte, abenteuerliche Inhalt dieser romantischen Minne- und Rittergeschichte in norddeutsch zart abgeblaßter Eichendorff-Manier muß hier deshalb ganz kurz erzählt werden, weil die von Brahms bis auf zwei sämtlich komponierten, in den Prosatext eingestreuten Dichtungen, aus dem Zusammenhang der Geschichte gelöst, sonst ziemlich unverständlich bleiben.

Der junge provenzalische Graf Peter will aus dem Elternhause in die Welt hinaus. Ein fremder und edler fahrender Sänger bestärkt ihn darin („Keinen hat es noch gereut, der das Roß bestiegen"). Peter folgt dem Rat, nimmt Abschied von den Eltern und reitet in den herrlichen Morgen mit frischem Lied zur Laute hinaus („Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind"). Er kommt in die große Stadt Neapel, allwo der König Magelon ein liebreizendes Töchterlein, Magelone, hat, sieht sie beim Turnier, bleibt zweimal Sieger, verliebt sich in sie und eilt vom Festmahl, von dem sie ihn mit freundlichem Blick entläßt, liebestrunken in die Einsamekit der wunderbaren Sommernacht („Sind es Schmerzen, sind es Freuden, die durch meinen Busen ziehn?"). Magelone weiht ihre Amme in ihre stille und tiefe Liebe zu dem bescheidenen, aber edlen fremden jungen Ritter ein. Sie fragt ihn in der Kirche in Magelonens Auftrag nach Stand und Namen und erhält von ihm einen der drei köstlichen Ringe seiner Mutter, in die er eine kleine Pergamentrolle steckt, deren Worte seine Gefühle für Magelone verraten („Liebe kam aus fernen Landen"). Magelone liest sie, ist innig gerührt über sie und schmeichelt der immer noch bedenklichen Amme den Ring ab, hängt sich ihn mit einer feinen Perlenschnur um den Hals und träumt einen schönen Liebestraum. Die

zweite Begegnung der Amme mit dem Ritter in der Kirche endet mit neuen Liebesschwüren und der Überreichung des zweiten Ringes mit neuer Pergamentrolle („Willst du des Armen dich gnädig erbarmen?"). Magelone ist selig und schwärmt bis in die Nacht vom Geliebten. Die Amme trifft Peter das drittemal in der Kirche, nimmt ihm den Schwur züchtiger und tugendhafter Liebe ab und erlaubt ihm daraufhin, Magelone am nächsten Abend in ihrer Kammer zu sprechen. Peter sänftigt sein übergroßes Glück im Liede („Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?"). Er besucht sie, gesteht ihr seine tiefe Liebe, schenkt ihr den dritten Ring, verlobt sich mit ihr und nimmt Abschied, nicht ohne zu Hause sein Glück noch der geliebten Laute anzuvertrauen („War es dir, dem diese Lippen bebten?"). Inzwischen soll Magelone mit Herrn Heinrich von Carpone vermählt werden. Peter besiegt ihn im Turnier, und Magelone beschließt, mit ihm nachts zu seinem Vater zu entfliehen. Peter nimmt Abschied von Kammer, Stadt und Laute („Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel"). Auf der Flucht durch Wald und Hag bettet Peter am heißen Mittag die ermüdete Geliebte unter dem Schirmdach eines grünen Baumes und singt sie sanft in den Schlaf („Ruhe, Süßliebchen, im Schatten der grünen dämmernden Nacht"). Da naht das Verhängnis. In die Schar der schönen und zarten Vöglein, die sich in den Zweigen ob der Schlafenden versammeln, hat sich auch ein schwarzer Rabe eingeschlichen. Als Peter innig gerührt die in eine seidene Zindel sorgfältig eingewickelten drei Ringe auf der Geliebten Brust entdeckt und neben sich ins Gras legt, raubt sie ihm der Rabe und fliegt damit, von Peter heftig verfolgt, aufs Meer hinaus. Er läßt sie ins Wasser fallen; Peter, sinnlos vor Schreck, fährt ihm im Kahn nach. Ein plötzlich hereinbrechender Sturm treibt den Verzweifelten aufs hohe Meer hinaus („So tönet denn, schäumende Wellen und windet euch rund um mich her"). Inzwischen erwacht Magelone, sieht sich zu ihrem Schreck vom Geliebten verlassen, entdeckt aber die noch im Walde angebundenen Rosse und erkennt nun, daß er das unschuldige Opfer eines Abenteuers geworden. Sie löst die Zügel der Rosse, heißt sie frei laufen und ihren Herrn suchen und kommt nach tagelangen mühseligen Wanderungen durch die dichten Wälder an eine einsame Schäferhütte,

wo sie bei einem alten Paar freundliche Unterkunft findet und sich ihre Verlassenheit durch traurigen Gesang beim Spinnen zu vertreiben sucht („Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz"). Peter wird indessen in seinem Kahn von einem großen, mit Mohren und Heiden besetzten Schiff aufgenommen und vom Sultan, der Gefallen an ihm findet, zum Aufseher über einen schönen Garten bestellt; in ihm wandelt er nun gerne einsam dahin und denkt an seine geliebte Magelone („Muß es eine Trennung geben, die das treue Herz zerreißt?"). Des Sultans schöne Tochter Sulima verliebt sich in ihn; sie sucht ihn zu überzeugen, daß Magelone längst tot sein müsse und überredet ihn, mit ihr zu entfliehen. In Peter siegt die Treue und die unstillbare Sehnsucht nach Magelone. Er löst heimlich einen Kahn vom Ufer und rudert aufs Meer hinaus, indes aus dem Garten das Lied der vergeblich seiner harrenden Sulima erklingt („Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß?"). Das Lied verweht, Meereseinsamkeit ist um Peter. Der läßt das Schifflein treiben und singt sich ein frohes Lied („Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt"). Peters Treue wird schließlich belohnt. Er wird auf langer Irrfahrt hin und her geworfen, wird von einem großen, nach Frankreich segelnden Christenschiff aufgenommen, auf einer unbewohnten Insel versehentlich zurückgelassen, von zwei Fischern gerettet, ans feste Land gebracht und zu einem alten Schäfer gewiesen, der seiner pflegen soll. Das ist natürlich der Alte, bei dem Magelone wohnt. Er hört ihren Gesang, findet die Hütte und die einfache Schäferin Magelone, die er aber erst dann erkennt, wie sie als Königstochter in prächtiger Kleidung vor ihn tritt. Das Glück der beiden ist kaum zu tragen. Peter reist mit der wiedergefundenen Magelone zu seinen Eltern und vermählt sich mit ihr. Die guten alten Schäfersleute werden königlich belohnt, und Peter pflanzt mit seiner jungen Gattin zur ewigen Erinnerung an das Wunder ihres Wiederfindens an dessen Stätte einen Baum, den sie in jedem Frühjahr besuchen und mit Gesang neu weihen („Treue Liebe dauert lange").

Brahms' menschliche und künstlerische Persönlichkeit zeigt sich in diesen herrlichen Romanzen ganz eigen: sie gibt sich im edelsten Sinn jünglingshaft; also frisch, mitteilsam, teils feurig-leidenschaftlich, teils versonnen-verträumt, und durch und durch romantisch.

Der Stil der Magelonen-Romanzen erinnert in der bereits in der ersten Nummer weit über die strophische Liedform hinausweisenden und ihre engen Fesseln zerbrechenden Breite und Weite ihrer Anlage, ihres Aufbaues und ihres Melodiegehalts, in dem ungewöhnlichen und quellenden Reichtum ihres thematischen Materials, in dem einerseits dramatisch-szenischen und bildmäßigen, andrerseits volkstümlichen Einschlag noch an die instrumentalen Jugendwerke, namentlich an die Klaviersonaten. Statt kurzer strophischer Wiederholungen baut er große Perioden und Themengruppen. Andres, wie die oft breiter ausgeführten und zuweilen gar aus neuen Motiven erfundenen Vor- und Nachspiele erinnert noch an Schumann. Aber nirgends schlägt Brahms in ihnen einen epigonalen romantischen „kleinen Ton" an; alles ist ursprünglich empfunden und erfunden, alles stark, kerngesund, menschlich warm, unmittelbar und schön.

Am leichtesten wird man wohl durch die Romanzen von der Liebe Lust und Leid in den eignen Ton dieser Magelonen-Romanzen eingeführt. Liebeslieder jeden Charakters! Da haben wir Gesänge wie die dritte Nummer „Sind es Schmerzen, sind es Freuden", die halb aus süßer Liebesahnung und idyllischem Naturton, halb aus jünglingshaft aufbrausendem Verlangen und leidenschaftlichstem Aufschwung gemischt sind. Dieser Ton stürmisch begehrender Jugend setzt sich in der fünften, sechsten und siebenten Nummer, „So willst du des Armen", „Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen?" und „War es dir, dem diese Lippen bebten?", fort; in der ersten in freudezitternder Leidenschaft, in der zweiten gefestigter, anmutiger und — in dem wunderbaren Cis-dur-Mittelsatz „Schlage, sehnsüchtige Gewalt" mit seinen verminderten „Rheingold"-Harmonien und seinem wonnig sich sänftigenden Fis-dur-Nachsatz „Ach wie bald" — romantischer, in der dritten in heißem sehnsüchtigen Drängen und tiefgesättigter Empfindung. Da haben wir weiterhin Romanzen, wie die neunte Nummer, „Ruhe, Süßliebchen, im Schatten", die aus der inneren und äußeren Zweiteilung der meisten dieser Gesänge in ihrer Gegenüberstellung von schwül brütender, gedämpfter Mittagsstille in der Natur und phantastisch erregtem, leidenschaftlichem Aufschwung des Liebenden zum Herrlichsten nicht nur dieser Sammlung, sondern auch des Brahmsschen Liedes über-

haupt gehören. Und wie einheitlich ist der zweite Teil thematisch aus dem ersten entwickelt! Da haben wir endlich Liebesklagen, wie die elfte und zwölfte Nummer, die elegisch versonnene „Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz“ (Magelone) mit der fein und kanonisch eng verhäkelten, figurativen Bereicherung der Begleitung bei der Wiederholung des Hauptsatzes, und die elegisch zart erregte „Muß es eine Trennung geben“ (Peter) mit den sprechenden, weich sänftigenden Zwischen- und Nachspielen des Klaviers. Das dramatisch-szenische Element so mancher dieser Magelonen-Romanzen tritt am stärksten in der zehnten Nummer, „Verzweiflung“ („So tönet denn, schäumende Wellen“), zutage. Dieses Stück, Peters Ausbruch ohnmächtiger Wut, als er sich vom Sturm auf schwankem Kahn aufs hohe Meer gerissen sieht, ist ein einzig schönes, hochdramatisches und knapp gefaßtes Naturbild mit plastischer Tonmalerei des empörten Meeres, in dem der Aufruhr in Natur und Menschenherz etwa so herrlich zusammenstimmen, wie in den großen musikalischen Meeresbildern von C. M. von Webers „Oberon“; wir werden es den ja gleichfalls von Weber beeinflußten Meereschören in Brahms' „Rinaldo“ am schicklichsten zur Seite setzen. Die ritterliche Seite der Magelonen-Romantik betonen einzig die beiden ersten Nummern, das frische „Keinen hat es noch gereut, der das Roß bestiegen“ mit Hörnerschall und „Reitmotiv“ — man sieht das edle Roß mit dem tatendurstigen Jüngling förmlich dahinjagen —, und das mannhaft trotzige und kraftvoll rhythmisierte „Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind!“ Auf orientalische Lokalfarbe hat Brahms ganz verzichtet; die Schumannisch rhythmisierte und leichtfüßig dahinhüpfende „Sulima“ (Nr. 13) ist so deutsch, wie die anderen. Auch alle Klang- und Tonmalerei verwendet Brahms, wie immer, nur sparsam und in vornehmer Stilisierung. Das Troubadour-Instrument der Laute lugt eigentlich nur in der dritten („Sind es Schmerzen“) und namentlich in der achten („Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel“) Nummer deutlicher aus der Klavierbegleitung heraus. Von wunderbarer, stiller und verklärter Schönheit ist die Schlußnummer des ganzen Romanzenkreises: ein lebhafter Mittelteil („Errungen, bezwungen von Lieb' ist das Glück“), der die Seligkeit der endlichen Wiedervereinigung der beiden Liebenden mit freudezitternden Triolenrhythmen malt, und als Rahmen ein

sanfter, langsamer Hauptsatz, in dem etwa nach Schumannscher Art „der Dichter spricht".

Der junge Brahms schrieb die ersten Hefte dieser Magelonen-Romanzen, wie wir in seiner Lebensgeschichte lasen, im Sommer 1862 in Münster am Stein am Fuße der Schloßruine Ebernburg, da er mit Dietrich bei Frau Clara Schumann und ihren Kindern weilte. Und so ist auch ihre äußere allgemeine „Lokalfarbe" die romantische und sagenreiche des felsenstarrenden Nahetals bei Kreuznach geworden, in dem schon die Luft des Rheins weht.

Spricht in den Magelonen-Romanzen der glücklich liebende Jüngling zu uns, so in den zwei Heften mit acht Liedern und Gesängen von G. F. Daumer op. 57 der unglücklich Liebende und in den vier ernsten Gesängen op. 121 der sich philosophisch mit Leben und Sterben auseinandersetzende, tiefresignierte Pessimist. Der Nürnberger Theologe und Gymnasialprofessor Daumer (1800—1875), dessen Namen man vergeblich in den gangbaren Literaturgeschichten sucht, war ein Lieblingsdichter von Brahms; er hat im ganzen vierundfünfzig Originaldichtungen und Nachdichtungen fremder Volkspoesien von ihm komponiert. Der Daumer-Liederkreis ist Brahms' „Winterreise" oder „Dolorosa": er variiert das Thema unglücklicher Liebe. In acht Dichtungen, die ihn von vornherein durch den Charakter und Ton glühender Sinnlichkeit dem Familienkreise entheben. Man wird sich bei ihrer Lektüre vielleicht zunächst zu einzelnen schwülstigen Wendungen („liebefeuchte Sehe", „Huldgebärden", „mit dem Ätherfuß schweben", „himmlische Genüge geben") stoßen, dann aber bald den Grundton dieser Poesie heraushören: glühende, gewissermaßen nackte Sinnlichkeit mit der Beimischung des Schwülen und Dumpfen, empfindsame Romantik, feine Naturpoesie mit dem tragisch-romantischen Basso ostinato der bis zur Weichlichkeit intensiven Empfindung hoffnungsloser, sich selbst beweinender unglücklicher Liebe, sehnender Liebesqual und brennender, in „ungemessener Glut" sich verzehrender Liebessehnsucht. Im ersten Heft erhebt sie, im zweiten er die Liebesklage.

Brahms hat dem ganz besonderen, nicht sehr erquicklichen Ton dieser Poesien auch musikalisch nicht immer entgehen können, so sehr seine Musik ihn idealisiert, verklärt und in den wundervollen Naturbildern aufhellt. Zarte, gebrochene und schwül gedämpfte

Farben, schillernde Moll-Dur-Harmonien, reiche Modulationen, starke Chromatik und ein teilweise weich-kränklicher und empfindsamer Zug geben der Musik dieses Liederkreises ihr ganz eigenes Gesicht. Nummern wie die zweite („Wenn du nur zuweilen lächelst"), dritte („Es träumte mir, ich sei dir teuer"), sechste („Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht") und siebente („Die Schnur, die Perl' an Perle um deinen Hals gereihte") hätte der weiche Sänger der „Dolorosa", Adolph Jensen, schreiben können. Bei diesen und anderen Nummern wird man auch an Schumann denken dürfen. Der Stil dieser Gesänge ist kleiner, die Form naturgemäß ungleich knapper, liedmäßiger, wie die der Magelonen-Romanzen, und nur in der dunkelglühenden und berühmten Perle dieses Liederkreises, dem Eichendorffschen Nachtstück der „Unbewegten, lauen Luft" (Nr. 8) mit der sparsam und silbern rinnenden Fontäne („durch die stille Gartennacht plätschert die Fontäne nur") erinnert die schwache Zweiteilung zwischen der tiefen Stille der Natur und der stürmenden Leidenschaft im Menschen, zwischen Langsam und Lebhaft, und die dadurch bedingte größere Weite der Form an jenen ersten und schönsten Brahmsschen Liederzyklus. Nur einmal erhebt sich im ersten Heft die weiche Empfindung bei höchster innerer Intensität zu Beethovenscher, tragisch-pathetischer Größe: in der auch in ihrer knappen Dreiteiligkeit formal ganz herrlich geschlossenen vierten Nummer („Ach, wende diesen Blick, wende dies Angesicht!") im Des-dur-Mittelteil: „wenn einmal die gequälte Seele ruht". Diese eine, unvergleichlich schöne Seite wird Vielen den ganzen Liederzyklus aufwiegen! Mit gutem Bedacht hat ihn Brahms mit einem idyllischen Naturbild („Von waldbekränzter Höhe werf' ich den heißen Blick") eröffnet, das erst im ruhigeren Mittelteil den tief empfindenden Menschen Brahms in eine Schubertisch frische und heitere Frühlingsnatur hineinstellt.

Die Vier ernsten Gesänge für eine Baßstimme mit Klavierbegleitung sind das vorletzte Werk des Meisters und ein Jahr vor seinem Tode veröffentlicht. Man hat vielfach geglaubt, daß der Tod seiner geliebtesten Freundin und begeisterten Prophetin Clara Schumann sie veranlaßt habe. Sie waren aber schon fertig, als die edle Künstlerin starb. Brahms sprach den Töchtern der Frau Schumann später brieflich davon: „Wenn Ihnen nächstens ein Heft

»Ernsthafte Gesänge« zukommt, so mißverstehen Sie diese Sendung nicht. Abgesehen von der alten, lieben Gewohnheit, in solchem Fall Ihren Namen zuerst zu schreiben, gehen die Gesänge Sie auch ganz ernstlich an. Ich schrieb sie in der ersten Maiwoche (sc. in Clara Schumanns Todesjahr 1896); ähnliche Worte beschäftigten mich oft, schlimmere Nachrichten von Ihrer Mutter meinte ich nicht erwarten zu müssen — aber tief innen im Menschen spricht und treibt oft etwas, uns fast unbewußt, und das mag wohl bisweilen als Gedicht oder Musik ertönen. Durchspielen können Sie die Gesänge nicht, weil die Worte ihnen jetzt zu ergreifend wären. Aber ich bitte, sie als eigentliches Totenopfer für Ihre geliebte Mutter anzusehen und hinzulegen.“ Andrerseits beansprucht der große Leipziger Bildhauer und Meister der Radierung Max Klinger mit vollem Recht ihre, durch Brahms brieflich im Juni jenes Jahres bestätigte Widmung bekräftigte Patenschaft: „Dem Brahmsschen Briefe an mich nach verdanken die Lieder ihre Entstehung rein persönlichen Beziehungen zwischen uns, und ich bin viel zu stolz darauf, um nicht diese vorgenannte Legende (sc. Entstehung der Lieder nach und auf den Tod Clara Schumanns) als solche zu bezeichnen. Auch würde Brahms in unzweideutiger Form eine derartige Entstehungsursache, wie der Tod seiner nächsten Freundin war, kennbar gemacht haben, wie er es bei der Widmung der »Nänie« an Frau Feuerbach getan hat.“

Wie dem auch sei, uns ist in diesen vier Gesängen eins der bedeutendsten Vermächtnisse und persönlichsten Bekenntnisse des Meisters überkommen. Der Gedankengang der von Brahms selbst gewählten Bibelworte ihrer Texte scheint auf den ersten Blick dem im Deutschen Requiem verwandt. Denn auch sie gipfeln im letzten Gesang im festen, seligen Glauben an Gott und die alles überwindende Macht der Liebe: „Nun aber bleibet Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei; aber die Liebe ist die größeste unter ihnen.“ Aber der Weg bis zu dieser verklärten Resignation ist ein ganz andrer, schwererer und ernsterer. Ihn überschatten tief die fressenden Zweifel und bitteren Anklagen des modernen Menschen. Viel näher wie dem Deutschen Requiem stehen diese vier Ernsten Gesänge der ersten großen Motette des op. 74, Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen? Auch die vier Ernsten Gesänge, der erschütternde und tief ans Herz greifende Schwanengesang eines großen

Künstlers, der wie vielleicht kein anderer Künstler der neueren Zeit aufs härteste an sich gearbeitet, dessen Leben Mühe und Arbeit gewesen, und zu dem der Tod nicht wie bei den Dürftigen, Alten und Schwachen als wohltätiger und ersehnter Erlöser, sondern als grausamer, erbarmungsloser Vernichter eines reichen und noch von tausend Plänen bewegten Lebens kam. Der schwere, dunkle Grundton der männlichen Resignation, des tiefsten Weltschmerzes geht durch diesen echten Spät-Brahms; auch in ihm erscheinen „christlicher" Kirchenglauben und Dogma zum „heidnischen" Bekenntnis der modernen Persönlichkeit vertieft. Ja, die drei ersten Gesänge wühlen sich geradezu mit schmerzlicher Wollust in die düsteren Vorstellungen der schreienden Widersprüche zwischen christlicher Ideal- und moderner Wirklichkeitswelt hinein. Der erste Gesang (Prediger Salomo, Kap. 3), inhaltlich das unmittelbare Gegenstück zum zweiten Satz des Deutschen Requiems („Denn alles Fleisch, es ist wie Gras"), stellt Mensch und Vieh einander gleich in Tod und Vergänglichkeit („es ist alles von Staub gemacht, und wird wieder zu Staub") und fragt in bohrendem Zweifel: „Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre, und der Odem des Viehes unterwärts unter die Erde fahre?" Der zweite Gesang (desgl., Kap. 4) rühmt in Erkenntnis des aus Macht geborenen Unrechts, das in jedem Augenblick auf der Erde geschieht, die Toten gegenüber den Lebendigen, „und der noch nicht ist, ist besser als alle beide." Der dritte Gesang (Jesus Sirach, Kap. 41) preist den Tod als bitteren Feind des im Reichtum und Wohlleben sorglos und gedankenlos Dahinprassenden und als sanften Wohltäter der Elenden, Armen und Kranken. Erst der vierte Gesang (Paulus an die Korinther, Kap. 13) findet zuletzt in höchster Not den Ausweg aus dem furchtbaren Dickicht dieser quälenden Erkenntnisse: Glaube, Liebe, Hoffnung.

Der musikalische Stil dieser ernsten Gesänge ist der einer mit den einfachsten und schlichtesten Mitteln erzielten herben und schmucklosen Monumentalität. Die verhältnismäßige Schlichtheit der musikalischen Arbeit könnte gelegentlich fast dürftig erscheinen, wenn, wie es bei diesem Werke häufig genug geschieht, Sänger und Begleiter äußerlich an ihre Aufgabe herantreten und den Grundcharakter dieses Werkes, ein wuchtig-schweres, dunkelgefärbtes und männliches alttestamentarisches Pathos, verfehlen. Treffen sie es

aber — und hier sind deutsche Meistersänger, wie Julius Stockhausen, Karl Scheidemantel, Felix von Kraus vielleicht die leuchtendsten Vorbilder —, so bleibt der tragisch läuternde, tiefe Eindruck nicht aus. Wie bei den großen antikisierenden Chorwerken, z. B. dem Schicksalslied, ist letzten Endes auch hier wieder der endliche Durchbruch von Brahms' weichem Gemüt für den Gesamteindruck entscheidend: in den selig verklärten und in herrlich weiten Linien geschwungenen, wunderbaren Tönen, mit denen er zum Schluß des letzten Gesanges die wie mit weißen Engelsflügeln zur sanften Harfenbegleitung herabschwebende, alles versöhnende Liebe preist, blicken wir, wie kaum in einem andren Werk, dem guten und edlen Menschen Brahms am tiefsten in sein „durch Mitleid wissendes" Herz. Und dies konnten wir in einzelnen Zügen schon in den vorangehenden Gesängen tun: da, wo im zweiten Gesang die Singstimme in einer aus innerstem Herzen kommenden Koloratur die Tränen beklagt, die das Unrechtleiden den Unschuldigen erpreßt, oder da, wo im dritten Gesang den Armen und Bedrückten der Tod als Tröster zu weichen, kirchlich gebundenen Sequenzgängen des Klaviers erscheint.

Man hat die vier Ernsten Gesänge ein zweites Deutsches Requiem genannt. Die textliche Anti-Parallele haben wir oben durchgeführt. Die musikalische zeigt sich am schärfsten in den beiden Mittelstücken und im Hauptsatz des letzten Gesanges. Hier trennt den Stil des letzten Brahms von dem des jüngeren Requiem-Komponisten eine Welt. Dagegen läßt sich der erste und der Schlußteil des letzten Gesanges recht wohl mit dem deutschen Requiem in Parallele setzen. Der erste Gesang als Klage über die Vergänglichkeit alles Fleisches mit dem gleich herb stilisierten Trauermarsch des zweiten Requiem-Satzes; der breite und verklärte Gesang des abschließenden Adagio („Wir sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Worte") mit allen Teilen des Deutschen Requiems, die stille Trauer mit sanftem Trost vereinen.

Brahms und das deutsche Volkslied! Wie tief und eng er mit ihm verwachsen, wie es sich gewissermaßen als ein roter Faden durch sein ganzes Leben und Schaffen gezogen, das haben wir oben bei Betrachtung seiner volkstümlichen und biblischen Texte gelesen. Er beginnt mit instrumentalen Variationen über Volkslieder in seinen

drei Klaviersonaten und mit Liedern „im Volkston“ op. 7. Der Jüngling Brahms beschließt diese volkstümliche Jugendgruppe mit den vierzehn Volks-Kinderliedern, die er 1858 ohne Autornamen und Opuszahl veröffentlicht und den Kindern Robert und Clara Schumanns widmet, in deren trautem Kreise sie wohl am Rhein und in Baden-Baden gesetzt sind. Es fehlt beinahe keins der bekanntesten und herzigsten deutschen Kinderlieder, der „Sandmann“, das „Dornröschen“, das „Heidenröslein“, das „Marienwürmchen“, der „Jäger in dem Walde“, und wie sie alle heißen. Kindlich einfach, wie sie, ist auch der Satz der beigefügten Klavierbegleitung. Nur einige Male hat Brahms sie zu so bescheidenen wie reizenden tonmalerischen „Erläuterungen“ des Gedichts verwandt: im „Sandmann“, der Perle dieser Sammlung, wo man den kleinen Kerl förmlich die glitzerblanken Schlaf-Tröpfchen aus seinem Zauberstengel auf das Kindlein spritzen sieht, im „Wiegenlied“, wo es im Baß die Wiege sanft zu schaukeln gilt, im „Mädchen und die Hasel“, wo das Mägdlein mit den Terzen-Füßchen der linken Hand gar zierlich zum Rosenstrauch in der Heide trippelt, und im „Marienwürmchen“, wo die rechte Hand das flüchtige Laternchen in eilfertigen Achteln zeichnet. Im übrigen geht das Klavier in der Regel akkordisch mit der Singstimme.

Den größten und bekanntesten Brahmsschen Volkslieder-Zyklus bildet aber eine Gabe des alternden Meisters, die 1894 erschienenen Deutschen Volkslieder mit Klavierbegleitung. Sie stellen das einstimmige Gegenstück zu den gleichfalls ohne Opuszahl veröffentlichten Deutschen Volksliedern für gemischten Chor dar. Unser Zyklus umfaßt sieben Hefte mit insgesamt neunundvierzig Liedern; das letzte, siebente Heft mit sieben Liedern ist nach altem norddeutschen, im besonderen schleswig-holsteinisch-dithmarsischem Brauch für Vorsänger und kleinen gemischten Chor gesetzt, und sinnig schließt das Ende der Lebensbahn des Meisters hier an den Anfang: wir finden in ihm das alte, niederrheinische Volkslied „Verstohlen geht der Mond auf“ wieder, das dem langsamen Satze der ersten Klaviersonate (C-dur) als Thema seiner kleinen Variationen diente.

Brahms hat diese seine Sammlung Deutscher Volkslieder sehr lieb gehabt. „Es ist wohl das erstemal, daß ich dem, was von mir ausgeht, mit Zärtlichkeit nachsehe,“ gesteht er Deiters, und dem

Züricher Keller-Biographen Prof. Bächtold schickt er sie „ausnahmsweise mit besonderem Vergnügen“ zu. Diesem musikbegabten Gelehrten hat er selbst auch kurz und bündig gesagt, was er mit seiner Sammlung will: „Es ist eine Sammlung deutscher Volkslieder mit Klavier. Ich glaube, sie wird Ihnen Neues bringen; denn falls Sie sich für die Musik unserer Volkslieder interessiert haben, werden Erk und Boehme Ihre Führer gewesen sein? Diese gaben seit langem den (sehr philiströsen) Ton an, und meine Sammlung steht ihnen geradezu entgegen.“ Wie Brahms mit seinem unendlich feinen Einfühlungsvermögen in Volksdichtung und Volksweisen die alten Volkslieder neu „setzte“, haben wir schon bei seiner Volksliedersammlung für gemischten Chor gesehen. Diese einstimmige Volksliedersammlung mit Klavier mußte naturgemäß die beiden grundverschiedenen Richtungen in der Stellung zur Bearbeitungsfrage bei Volksliedern zu gleich scharfer Ablehnung wie begeisterter Zustimmung treiben: hie simple akkordische und harmonisch auf die einfachsten Grundformen zurückgeführte, hie durch feine harmonische, rhythmische und figurative Detailarbeit kunstmäßig veredelte Klavierbegleitung. Brahms hat sich als Künstler für die zweite entschieden, wie er auch mit der gläubigen Vertrauensseligkeit des Künstlers aller musikalischen Gelehrsamkeit gegenüber die 1840 von A. Kretschmer und Zuccalmaglio herausgegebene Sammlung „Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen“, die er sehr hoch schätzte, seinen eigenen Volksliederbearbeitungen als Quelle zugrunde legte, obwohl eine kleinere Zahl von Liedern in jener alten Sammlung, wie Max Friedländer nachgewiesen hat, keine Originalweisen sind, sondern von den Meistern der alten Berliner Liederschule des 18. Jahrhunderts, Joh. Friedr. Reichardt und Friedrich Nicolai, teilweise als Parodien, komponiert wurden.

Brahms' Sammlungen Deutscher Volkslieder sind mit entzückender musikalischer Kleinkunst gearbeitete Miniaturdenkmäler aus der Hand eines großen Künstlers, der das, was seiner eigenen Kunst völlig fehlt: Naivität und Volkstümlichkeit, mit innigster und treuester Hingabe in diesen unvergänglichen Weisen in knappster, klarster Form und allgemeingültigstem Inhalt wie in Demantsteinen konzentriert sah und glaubte, diese kunstmäßig abschleifen, polieren und neu aufputzen zu müssen, um sie durch Kunst seinem Volk zu retten. Das

ist vielleicht anfechtbar, aber es ist schön und edel gedacht und noch schöner und edler ausgeführt.

Das Brahmssche Duett knüpft stilistisch in den ersten Beiträgen zunächst an das Mendelssohnsche und Schumannsche an. Damit ist sein musikalischer Charakter im ersten Heft mit drei Duetten op. 20 für Sopran und Alt allgemein gekennzeichnet: eine freundliche Hausmusik ohne innere, aus dem Text sich ergebende Notwendigkeit zweistimmiger Anlage mit Bevorzugung des sanglichen und wohlklingenden parallelen Miteinanders statt des kunstvollen In- und Nebeneinanders der beiden Stimmen. Am Mendelssohnischesten ist von den drei Nummern dieses Heftes die letzte, „Die Meere" („Alle Winde schlafen auf dem Spiegel der Flut"): eine träumerisch auf weichen Terzen im $^6/_8$-Takt sich schaukelnde Barkarole etwa im Stil von Mendelssohns „Venetianischen Gondelliedern" aus den „Liedern ohne Worte". Die beiden anderen, der jubelnde Hymnus von der Allmacht und Allgegenwart der Liebe im ersten Stück („Über die Berge, über die Wellen"; „Weg der Liebe" aus Herders „Stimmen der Völker", I) und sein tief und intensiv beseeltes, ruhig gesammeltes Gegenstück im zweiten („Den gordischen Knoten, den Liebe sich band") mit der schönen Gegenbewegung von Singstimmen und Klavier enthalten doch bei allem älteren Mendelssohn-Schumannschen Miteinander der beiden Singstimmen mindestens harmonisch schon genug eigene, Brahmssche Elemente. Das wird aber schon im nächsten, Amalie Joachim gewidmeten Duettenheft op. 28 für Alt und Bariton anders. Von diesem Heft und seiner ersten Nummer, der wirkungsvollen Ballade „Die Nonne und der Ritter" (Eichendorff) ab weiten sich die Brahmsschen Duette zu wirklichen, jede Stimme als selbständige Persönlichkeit behandelnden Zwiegesängen von oft kunstreichster, z. B. im Mittelsatz der ersten Nummer der „Klänge" zum Kanon in der Unterquint in Gegenbewegung (in motu contrario) gesteigerter Anlage.

Brahms' Duette sind im besonderen eine Fundgrube seines neckischen und schalkhaften Humors: „Vor der Tür" (altdeutsch), „Der Jäger und sein Liebchen" (Hoffmann von Fallersleben) aus op. 28, die in das Gewand eines sinnigen, langsamen Tanzliedes von volkstümlich einfacher strophischer Form gekleideten beiden weltlichen Zwillings-„Schwestern", die leider in denselben jungen

Mann verliebt sind, und ihr empfindsam ihre Gefangenschaft beklagendes geistliches Gegenstück, das „Klosterfräulein“ Justinus Kerners aus den Vier Duetten op. 61 für Sopran und Alt, das neckische „Hüt' du dich“ („Des Knaben Wunderhorn“) mit dem voll reizender kleiner rhythmischer Fallen steckenden Klavierpart aus den Fünf Duetten op. 66 für Sopran und Alt, und der lustige „Gute Rat“ der Mutter an das heiratslustige Mägdlein („Des Knaben Wunderhorn“) aus den Balladen und Romanzen op. 75, vor allem aber das über die Welt gezogene „Vergebliche Ständchen“ aus den auch wohl von einer Stimme zu singenden, doch eigentlich für zwei, einander im Dialog abwechselnden und zu kleinen lyrischen Szenen gesteigerten Romanzen und Liedern des op. 84 für zwei Singstimmen — das sind so ein paar heitere Kabinettstücke.

Die ernsten Nummern dieser Duettensammlungen besingen in der Mehrzahl Lust und Leid der Liebe. Wir haben unter ihnen so jubelnd und leidenschaftlich vorwärtsstürmende Hymnen wie Wenzigs leicht beschwingte „Boten der Liebe“ aus op. 61, so freundliche Idyllen und Barkarolen wie Höltys „Am Strande“ mit dem lieblichen Kanon im Mittelsatz („Aus fernen, verklungenen Tagen spricht's heimlich mit sanften Stimmen zu mir“), so düstre deutsche Waldbilder, wie Candidus' leidenschaftlich verhaltenes und in die volkstümlich knappe Form von Frage (Dur) und Antwort (Moll) gekleidetes „Jägerlied“ aus op. 66, so innig beseelte und glückesgesättigte Wanderlieder wie das böhmische „So laß uns wandern“ aus op. 75.

Welch' ernster Wirkungen der echte Duettgesang andrerseits fähig ist, können Nummern wie die beiden tiefresignierten Claus Grothschen „Klänge“ aus op. 66, oder der dämonische, der ersten Nummer der gleichnamigen Klavierballade op. 10 an die Seite zu stellende „Edward“ aus op. 75, oder die phantastische, mit der Mendelssohnschen zusammenzuhaltende „Walpurgisnacht“ (Alexis) aus dem gleichen Werk erweisen. Von ihnen ist der altschottische „Edward“ aus Herders „Stimmen der Völker“ das einzige tragische und das an Bedeutung des Inhalts, wie an Umfang alle übrigen Nummern dieser Sammlungen unvergleichlich weit überragende Brahmssche Duett. Die knappe, denkbar konzentrierte Form von op. 10 No. 1 ist hier als eine Art durchkomponierter Strophenform

mächtig in die Breite gegangen. Der starren steinernen Ruhe dort entspricht hier düstere, unheimlich gärende und in des Mörders Todesschreien hochdramatisch gesteigerte Erregung. Die wörtliche thematische Übereinstimmung in Edwards Aufschrei „O ich hab' geschlagen meinen Vater tot, Mutter!" (Des-dur) mit dem Anfang des Hauptthemas der Es-dur-Rhapsodie für Klavier (op. 119, No. 4) ist zu groß und auffällig, als daß man nicht auf eine bewußte poetisch-stoffliche Rückerinnerung an dieses große dämonische Duett in der Rhapsodie schließen dürfte. Und andrerseits: wenn der Meister die zweite tiefelegische Nummer der beiden Claus Grothschen aus op. 66 („Wenn ein müder Leib begraben, klingen Glocken ihn zur Ruh'!") durch den, in den Baß gelegten Anfang des Variationen-Themas aus dem Andante seiner zweiten „Schumannschen" Klaviersonate op. 2 (fis-moll) einleiten läßt und im Klaviersatz den weichen und zart verschlungenen Arabeskenzauber Schumanns heraufbeschwört, so scheint mir auch das eins jener vielen sinnigen und geheimnisvoll versteckten Brahmsschen „Tonsymbole" zu sein: diese Trauerglocken läuten noch einmal in sanft-wehmütiger Erinnerung den geliebten Meister und Propheten zur Ruh!

Es scheint gewagt, dem Brahmsschen Duett auch den einzigen Beitrag des Meisters zum Sololied mit Instrumentenbegleitung, die zwei Gesänge für eine Altstimme mit Bratsche und Pianoforte op. 91 zuzurechnen. Und doch läßt sich dies verantworten, denn auch die Bratsche ist unter seinen Händen zu einem edlen Gesangsinstrument geworden. Die Krone dieses Heftes ist die zweite Nummer, E. Geibels Geistliches Wiegenlied nach dem alten Spanier Lope de Vega („Die ihr schwebet um diese Palmen"). Dieses Lied entstand schon Mitte der sechziger Jahre; es war des Meisters musikalische Patengabe für das Ehepaar Joseph und Amalie Joachim und ihren ersten Sohn Johannes. Elisabeth von Herzogenberg hat mit Recht den altertümlichen, „legendenhaften Ton" dieses herrlichen Gesanges betont. Wie in unsren Tagen Max Reger („Marias Wiegenlied"), hat Brahms der alten Calvisius' wunderliebliches Weihnachtslied aus dem 16. Jahrhundert „Josef, lieber Josef mein" in schalkhafter Symbolik frei hinein verwoben. Mit vornehmem Takt hat Brahms alle tonmalerische Ausdeutung der rauschenden Palmen vermieden, unter denen das hochheilige Paar ausruht; erst, als im zu

f-moll nachdunkelnden Mittelsatz („Der Himmelsknabe duldet Beschwerde; ach, wie so müd' er ward vom Leid der Erde") ins Herz der Mutter Maria der Stachel brennender Schmerzen und Sorgen für die Zukunft sich senkt, scheinen die Palmen in den gebundenen Achteltriolen sanft und mitfühlend sich zu neigen. Die erste Nummer („In goldnen Abendschein getauchet, wie feierlich die Wälder stehn") bringt einen in sanfteste und süßeste Wehmut sehnenden Verlangens verklärten Rückert. Bratsche und Altstimme singen ihren Part mit vertauschten Rollen; das Klavier untermalt in zarten Brahmsschen Arpeggienformen.

Die Sammlungen mit klavierbegleiteten Soloquartetten op. 31, 64, 92 und 112 sind bis auf zwei — die Liebeslieder-Walzer op. 52, 65 und die „Zigeunerlieder" op. 103 — ebenso seltene Gäste im Konzertsaal, wie die Duette. Am unmittelbarsten sprechen vielleicht die Nummern zu unserm Herzen, in denen der Tondichter romantisch-poetisch träumen und schwärmen kann. Dahin gehören namentlich die meisten, auch klanglich einzig schönen, lyrischen Naturstimmungen der Sammlungen op. 64 „An die Heimat" (Sternau), „Der Abend" (Schiller) und op. 92 „O schöne Nacht" (Daumer), „Abendlied" (Hebbel), „Spätherbst" (Allmers). In diesen Stücken steckt ein kostbarer Schatz norddeutscher musikalischer „Heimatkunst" im weitesten Sinne. In seinem Lobgesang „An die Heimat" hat Brahms in beinahe Schumannisch weichen, gefühlsgesättigten Tönen seine niederdeutsche innige Liebe zur heimatlichen Scholle bekannt; wie wunderbar wirkt gleich zu Anfang über den hymnisch wogenden Arpeggiengängen des Klaviers der zweimalige, an- und abschwellende Anruf „Heimat!", wie heiß drängend zieht sein Herz wie „auf befiederten Schwingen" in fugierten Einsätzen der vier Stimmen zu ihr hin, wie glückselig und tief beruhigt sonnt er sich („liebende Heimat") in seelenvollen kanonischen Engführungen und Franz Abtisch' weichen Vorhalten in ihrem Abendschein! Dieser Abendfrieden nimmt in der folgenden Nummer, dem herrlichen Schillerschen „Abend" („Senke strahlender Gott") den mild und erhaben verklärten Ton von Brahms' „antiken" Beiträgen zur Chorliteratur an. Über diesem, auch formal wundervoll abgeklärten Stück liegt wirklich die schwer und drückend lastende Ruhe der nach Erquickung durch Regen dürstenden Natur. Brahms hat das im

Hauptsatz durch einfache Mittel überaus anschaulich gemacht: durch den wie ermattet dahinschleichenden Baß, der wie Celli im pizzicato klingt, durch übermäßige und zu engster Lage verdichtete, stark chromatisch geführte Harmonien; der Mittelsatz malt über sanft wogenden Klavierarpeggien in holdem Wechselgesang die Erscheinung der göttlichen, liebespendenden Thetis. Aus dem Abend wird in der ersten Nummer des op. 92 die Nacht. Wie immer, wenn er in Daumers erotische Stimmungspoesie hinabtaucht, schlägt Brahms unwillkürlich in den zarten Harfenarpeggien, den synkopierten Holzbläser-Oktaven und anmutigen Natur- und Klangmalereien des Klaviers („mit Macht im Fliederbusche schlägt die Nachtigall") ganz von fern den Ton Wagnerscher Johannisnachtseligkeiten an. Wie heimlich und zärtlich aber wird es ihm ums Herz an der köstlichen C-dur-Stelle, da „Der Knabe schleicht zu seiner Liebsten sacht!" Der weitere Beitrag dieses Heftes zum Notturno des Soloquartetts, Hebbels „Abendlied", gehört zu den Brahmsschen Gesängen, die sich einem oberflächlichen Eindringen durch eine gewisse spröde Kühle und aristokratische Blässe der Erfindung zu erwehren scheinen; das tiefere Eindringen belohnt es freilich reich durch die echt Brahmsschen, wonnigen Sequenzen („Kommt mir das Leben ganz wie ein Schlummerlied vor") des nächtlich verdämmernden Schlusses. Das letzte „Nachtstück" der Soloquartette aber bringt das op. 112: Kuglers „Nächtens". Als ein düster und leidenschaftlich erregtes, tief melancholisches Charakterstück — wir kennen solche Brahmssche, erotisch-passionierte Nachtstimmungen aus den Gesängen nach Daumer, aus den Intermezzos und Capriccios für Klavier in Moll-Tonarten — steht es auch in seiner streng durchgeführten, unregelmäßigen Fünftaktigkeit unter allen Brahmsschen Soloquartetten ganz für sich allein. Das unruhige Tremolo des Klaviers setzt keinen Takt aus; die einzelnen Strophen eröffnet, verbindet und beschließt ein zweitaktiges Motiv des Klaviers.

Der kleinere Rest dieser Sammlungen — die überzähligen vier „Zigeunerlieder" des op. 112 sind gleich mit dem Hauptwerk op. 103 besprochen — setzt den ernsten Ton dieser Abend- und Nachtstücke fort. Hier muß Kuglers „Sehnsucht" aus op. 112 als ein echter, elegisch resignierender Brahms ganz besonders gerühmt werden. In den

Mittelsatz dieser Nummer („Du gedenkest der vergangenen Zeit, die liegt so weit") hat der alternde Meister den Anfang des Liebesthemas aus dem „Tristan" in den Tenor hineingeheimnißt; vielleicht eine zarte und ergreifende Rückerinnerung an seine erste und einzige tiefe Jünglingsliebe am Rhein?

Der weitaus größere Rest dieser Hefte mit Soloquartetten bringt, wie so manche Duette, besonders reizende Perlen neckischen, schelmischen und volkstümlichen Humors. Dahin gehört das ganze, in seinen ersten beiden Nummern bereits von ferne an die Liebeslieder-Walzerkreise anklingende op. 31 mit Goethes allerliebst komponiertem „Wechsellied zum Tanze" und zwei musikalischen Volkspoesien, den köstlichen „Neckereien" (Mährisch) und dem, später auch als Sologesang (op. 48, Nr. 1) auf die gleiche Dichtung komponierten, innig beseelten „Gang zum Liebchen" (Böhmisch). Dazu, zur guten Hälfte ins Erotisch-Leidenschaftliche und Pathetische gewandt, Daumers „Fragen" aus op. 64, die das neugierige Soloquartett dem unrettbar und unheilbar verliebten Tenor abpreßt („Mein liebes Herz, was ist dir? — Ich bin verliebt, das ist mir"), und Goethes „Warum?" aus op. 92, das der ungestümen Frage in scharf gestoßenem Rhythmus des Anfangs im $^4/_4$-Takt eine vielleicht musikalisch ein wenig leicht wiegende, anmutig bewegte Antwort im $^6/_8$-Takt entgegengesetzt.

Weltbürgerrecht im Konzertsaal haben sich von diesen Sammlungen mit klavierbegleiteten Soloquartetten einzig zwei erworben: die Liebeslieder-Walzer op. 52 für Klavier zu vier Händen und Gesang (Soloquartett) ad libitum, ihre neue Folge der Neuen Liebeslieder-Walzer op. 65 für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen und die Zigeunerlieder mit Klavier zu zwei Händen op. 103. Es ist ein freundlicher und vielleicht nicht ganz „zufälliger Zufall", daß grade das erste dieser beiden Haupt- und Prachtstücke des Brahmsschen Soloquartetts die vierhändige Klaviermusik heranzieht. Denken wir dabei an die beiden Haupt- und Prachtstücke der Brahmsschen vierhändigen Klaviermusik, die Walzer op. 39 und die Ungarischen Tänze, so umspinnen sich drei von ihnen zunächst mit dem leichten und behaglichen Schimmer der Hausmusik. Dann aber strahlt auf sie alle die Sonne frischesten, volkstümlich gefärbten Humors und kernigster Lebensfreude. In den vierhändigen Walzern

und in den Liebeslieder-Walzern nimmt die Fröhlichkeit überwiegend wienerische und nur ganz gelegentlich leise magyarische, in den Ungarischen Tänzen und Zigeunerliedern dagegen kräftige und durchaus magyarische Lokalfarbe an. Wie bei den vierhändigen Walzern op. 39, geben wir auch bei den Liebeslieder-Walzern zuerst Hanslick das Wort:

„Brahms und Walzer! Die beiden Worte sehen einander auf dem zierlichen Titelblatte förmlich erstaunt an. Der ernste, schweigsame Brahms, der echte Jünger Schumanns, norddeutsch, protestantisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer? Ein Wort löst nun das Rätsel, es heißt: Wien. Die Kaiserstadt hat Beethoven zwar nicht zum Tanzen, aber doch zum Tänzeschreiben gebracht, Schumann zu einem »Faschingsschwank« verleitet, sie hätte vielleicht Bach selber in eine ländlerische Todsünde verstrickt. Auch die Walzer von Brahms sind eine Frucht seines Wiener Aufenthaltes, und wahrlich von süßester Art. Nicht umsonst hat dieser feine Organismus sich Jahr und Tag der leichten, wohligen Luft Oesterreichs ausgesetzt — seine »Walzer« wissen nachträglich davon zu erzählen. Fern von Wien müssen ihm doch die Straußschen Walzer und Schuberts Ländler, unsere G'stanzl und Jodler, selbst Farkas Zigeunermusik nachgeklungen haben, dazu die hübschen Mädchen, der feurige Wein, die waldgrünen Höhen und was sonst noch. Wer Anteil nimmt an der Entwicklung dieses rechten und tiefen, bisher vielleicht einseitigen Talentes, der wird die »Walzer« als glückliche Zeichen einer verjüngten und erfrischten Empfänglichkeit begrüßen, als eine Art Bekehrung zu dem poetischen Hafisglauben Haydns, Mozarts und Schuberts."

Die Kritik, die doch in Schumanns Spanischem Liederspiel für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit zweihändiger Klavierbegleitung op. 74, noch mehr in seinem Zyklus Spanischer Liebeslieder für vier Singstimmen mit vierhändiger Klavierbegleitung schon bekannte Muster und Vorbilder besaß, war bei Erscheinen dieser Liebeslieder-Walzer verblüfft und ratlos, in welches Schubfach sie das Werk sperren sollte. Soloquartett oder vierhändige Klaviermusik? Denn da waren richtige und völlig selbständige, natürlich ein wenig ideal stilisierte Walzer für Klavier zu vier Händen, und da war ein richtiges Soloquartett, das diesen vierhändigen Walzern ganz und gar nicht als unselbständiger Teil nachträglich „aufgeleimt" war, sondern sein selbständiges und in den vielleicht schönsten, zum mindesten aber volkstümlichsten Nummern des op. 52, „Ein kleiner hübscher Vogel" (No. 6), „Am Donaustrande, da steht ein Haus" No. 9), sein hinreißend melodisches Leben führt. Und was sollte

man gar zu Nummern wie „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten“ (No. 11) sagen, die bei aller echt Brahmsschen Eigenart ihres hocherregten Unmuts und Ärgers, ihrer norddeutschen üblen Laune gradezu für Soloquartett mit vierhändiger Klavierbegleitung geschrieben zu sein schienen? Und auch die feine Brahmssche Unterscheidung der beiden Hefte in den Untertiteln half den Überberraschten doch auch nicht allzu viel. Im ersten Heft, den Liebeslieder-Walzern, ordnet der Untertitel „für das Pianoforte zu vier Händen und Gesang ad libitum“ die vier Singstimmen dem vierhändigen Klavierpart entschieden ein wenig unter; im zweiten stellt dagegen der Untertitel „für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen“ die Singstimmen etwas mehr heraus. Dem entspricht die ganz sparsame dynamische Vortragsbezeichnung in den Singstimmen des op. 52 und die bedeutend reichere in op. 65. Das ist freilich auch schon ziemlich alles; denn man wird in jeder der beiden Sammlungen Nummern finden, die Ausnahmen von diesen beiden Regeln zu bilden scheinen.

In dieser damaligen Unschlüssigkeit, zu welcher Gattung sie zu rechnen und wo sie zu singen, trafen die Liebeslieder-Walzer — es sind in der Mehrzahl eher langsame Wiener Ländler Schubertschen Typs als Walzer — die richtige Entscheidung selbst: sie verbreiteten sich mit erstaunlicher Schnelligkeit, entzückten überall, in Haus oder Konzertsaal, wo sie in rechter Frohlaune, in rechter Besetzung und zur rechten Stunde gut aufgeführt wurden, schufen ihrem Meister recht eigentlich mit den „Ungarischen Tänzen“ den Weltruf als Komponisten und überließen es der hochweisen Kritik und dem verehrlichen Publico, sich mit ihrer nur scheinbar funkelnagelneuen und selbständigen „Gattung“ als Gesangswalzern oder Tanzliedern je nach Belieben und Naturell abzufinden; denn die Form des Brahms natürlich wohlbekannten alten deutschen Tanzliedes reicht ja tief ins Mittelalter zurück.

Und das haben denn beide, Hörer und Kritiker, durch ihren unwiderstehlich frischen melodischen Zauber bezwungen, so rasch und willig getan, daß Brahms den achtzehn Liebeslieder-Walzern op. 52 schon sechs Jahre später noch eine neue Folge von fünfzehn Neuer Liebeslieder-Walzern op. 65 nachschicken konnte. Die Dichtungen beider Sammlungen sind Daumersche Übersetzungen

und Nachbildungen fremder, meist russischer, polnischer und magyarischer Volkspoesien. Sie stehen in Daumers „Polydora“. Beide Zyklen ergänzen sich dichterisch und musikalisch aufs schönste. Die alten Liebeslieder-Walzer op. 52 sind von ungetrübt heiterer und glücklicher, im besonderen wienerisch-weicher und genießerischer Stimmung. Hier herrscht fast ausschließlich der Liebe Lust und Wonne. Nur ganz gelegentlich, wie in der erregt synkopierenden a-moll-No. 2 („Am Gesteine rauscht die Flut“), in den bald zarten, bald leidenschaftlichen Liebesklagen der No. 5 („Die grüne Hopfenranke“), No. 7 („Wohl schön bewandt war es vorehe mit meinem Leben“) und No. 16 („Ein dunkler Schacht ist Liebe“) oder in der schon erwähnten unmutigen No. 11 („Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten“) werden tiefere und ernstere Saiten angeschlagen. In die neuen Liebeslieder-Walzer op. 65 dagegen schleichen sich Untreue, Eifersucht, Verschmähung und Jammer in die Liebe ein. Schon ihre vielleicht herrlichsten Nummern — etwa „Finstere Schatten der Nacht“ (No. 2, a-moll), „Ihr schwarzen Augen“ (No. 4, d-moll), „Schwarzer Wald, dein Schatten ist so düster“ (No. 12, g-moll) und „Flammenauge, dunkles Haar“ (No. 14, a-moll) betonen den ungleich herberen, leidenschaftlicheren, dramatischeren und düsteren Grundton dieser zweiten Sammlung. Dem entspricht äußerlich die Wahl von Dur und Moll in beiden Heften. Im ersten stehen von achtzehn Nummern nur sechs in Moll, im zweiten die gleiche Zahl von nur fünfzehn. Von entzückender Schönheit ist der still verklärte Ausklang des ganzen zweiteiligen „Liebeswerkes“ in der Schlußnummer der zweiten Sammlung: „Nun, ihr Musen, genug!“ (Goethe). Hier verbreitert sich der $^3/_4$-Takt des langsamen Ländlers zum ruhigen $^9/_4$-Takt, und der Liebe Lust und Leid sänftigt sich zum Schlusse in dem süßen Dank an edle Frauen: „aber Linderung kommt einzig, ihr Guten, von euch“.

Das zweite Weltbürgerrecht im Reiche der Brahmsschen Soloquartette wurde den Zigeunerliedern für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte op. 103 erteilt. Noch einmal geben wir zu diesem Brahmsschen Hauptwerk Hanslick das Wort:

„Die »Zigeunerlieder« sind ein kleiner Roman, dessen Begebenheiten uns nicht erzählt, dessen Personen uns nicht genannt werden, und den wir

dennoch prächtig verstehen und nie wieder vergessen. — Mit wildem Ruf beginnt das erste Stück (No. 1): »He, Zigeuner, greife in die Saiten ein, spiel' das Lied vom ungetreuen Mägdelein!« Der Tenor singt vor, das Quartett wiederholt die Strophe, gegen den Schluß immer heftiger aufflammend. In dem folgenden Quartette (No. 2) »Hochgethürmte Rimaflut« klingt die leidenschaftliche Stimmung noch nach. Doch scheint der Zigeunerbursch bald ein anderes Liebchen gefunden zu haben: fröhliches D-dur folgt auf die Moll-Tonart, auf die zornige Klage leichtblütige Verliebtheit (No. 3): »Wißt Ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist?« Hierauf nimmt sie das Wort in ebenso heiterer Stimmung (No. 4): »Lieber Gott, Du weißt ja«, worauf sich alle Stimmen in übermüthiger Lust vereinigen (No. 5): »Brauner Bursche führt zum Tanze sein blauäugig schönes Kind«. Nun folgen zwei der allerschönsten Nummern, zwei Cabinetstücke, das eine neckisch-scherzhaft, das andere überquellend von ernster, tiefer Empfindung. Giebt es etwas Zierlicheres, als das Lied (No. 6) vom »schönsten Städtchen Kecskemet« — etwas Seelenvolleres, als das sich anschließende (No. 7) »Täusch' mich nicht, verlaß' mich nicht«? Ein Nachhall dieser Stimmung weht durch die melancholische Weise in g-moll (No. 8): »Horch, der Wind klagt«, die mit dem Segensspruch »Gott schütze Dich!« so treuherzig in die Dur-Tonart einlenkt. Auch das nächste Stück (No. 9) bringt den gleichen Wechsel zwischen g-moll und G-dur, aber wieder in ganz anderen Farben. Stürmisch wild beginnen alle Stimmen unisono: »Weit und breit schaut niemand mich an«; aber die Stimmung, die so rasch umschlägt bei Naturkindern, springt mit einem Satz (»Nur mein Schatz, der soll mich lieben«) in den hellsten Czardasjubel. Wieder gewinnt Sehnsucht und Herzeleid die Oberhand; ein inniges starkes Gefühl zittert durch das Lied (No. 10): »Mond verhüllt sein Angesicht«, dessen Begleitung wie von ferne an das stählerne Rauschen des Cymbals mahnt. Und nun stehen wir vor dem elften, dem letzten Stück der Sammlung (No. 11): »Rothe Abendwolken ziehen«. In süßem sehnsüchtigen Verlangen stürmt diese Melodie dahin, nach jedem Absatz von zwei starken trotzigen Akkordschlägen gleichsam vorwärtsgestoßen. Ein unvergleichlich poetischer Abschluß."

Zur Entstehungsgeschichte der „Zigeunerlieder" noch dies: Brahms wurde zu ihrer Komposition durch ein Heft mit fünfundzwanzig Ungarischen Volksliedern angeregt, dessen Auswahl Hugo Conrat einer bei Rószavölgyi in Budapest erschienenen größeren Sammlung Nagy Zoltâns in deutscher Übertragung mit dessen Klavierbegleitung entnommen hatte. Brahms war von den Texten dieser Volkslieder entzückt und komponierte fünfzehn dieser Weisen neu für Soloquartett mit Klavier; elf davon bilden unser op. 103, vier weitere wurden als vier Zigeunerlieder nachträglich in die Soloquartette des op. 112 (No. 3—6) untergebracht. Acht Nummern

des op. 103 hat Brahms selbst für eine Singstimme mit Klavier arrangiert; sehr zum Vorteil ihrer leichteren und volkstümlicheren Verbreitung, aber sehr zum Nachteil ihrer originalen Wirkung. Denn diese „Zigeunerlieder“ muß man nur in ihrer ursprünglichen Fassung als Soloquartette mit Klavier hören! Hier erst entfalten sie kraft ihrer intensiven klanglichen Beseelung und Fülle, ihres zündenden Feuers, ihrer echten ungarisch-zigeunerischen Lokalfarbe ihre hinreißende Wirkung.

Klanglich gehören die „Zigeunerlieder“ zum Farbenreichsten, was Brahms geschrieben hat. Wer Brahms allen musikalischen Farbensinn abspricht, der sehe doch nur einmal, wie fein er die Klangfarben dieser elf Nummern durch verschiedene technische Mittel abgewogen hat. Zunächst durch Wahl eines „Vorsängers“ oder einer „Vorsängerin“. In den Nummern 1, 3, 6, 7, 8 und 11 des op. 103 singt der Tenor, in No. 4 der Sopran jede Verszeile zuerst vor, worauf dann erst das Quartett — oder das Trio, wie in No. 6 — einsetzt; in No. 3 des op. 112, der leidenschaftlichen „Brennessel“ in f-moll, versichert in dem entzückenden zweiten Teil in F-dur zuerst der Tenor, daß aller Neid und Haß seiner Feinde wohl zu ertragen ist, wenn nur sein süßes Liebchen ihm treu bleibt; in der echten, leichtblütigen Zigeunermusik (Presto, d-moll $^2/_4$) der No. 4 („Liebe Schwalbe, kleine Schwalbe, trage fort mein kleines Briefchen“), deren zweiter Teil in D-dur thematisch so reizend durch Vergrößerung aus der jubelnd in der Art der Schlußnummer des op. 103 dahinstürmenden No. 1 („Himmel strahlt so helle und klar“) gewonnen wird, trägt erst der Alt, später der Alt und Tenor der kleinen geflügelten Botin Gruß und Brief an die Liebste auf. Dann weiß Brahms durch verschiedene Stimmgruppierung gar meisterlich Licht und Schatten zu verteilen. Der Einsatz der vier Stimmen in No. 8 erfolgt erst nach und nach — Tenor, Alt, Sopran, Baß —, absatz- und zeilenweise; die No. 10 bringt einen Wechselgesang zwischen den beiden Frauen- und Männerstimmen. Weiterhin durch kleine Zwischenspiele des mit aller fein durchbrochenen Filigrankunst des späten Brahms gesetzten Klaviers. Endlich durch vornehm stilisierte und idealisierte Nachahmung von Volksinstrumenten der Zigeunermusik; in No. 10 des op. 103 rauscht im Baß, in No. 1 des op. 112 („Vögleins Lied so lieblich erklingt“) in der Oberstimme des Klaviers

das Zymbal stählern auf. Die Form bevorzugt die knappe, plastische Gliederung der Volksmusik. Die No. 3 des op. 103 ist in ihrer scharfen Nebeneinanderstellung von ruhigem Allegretto und stürmischem Allegro in gleicher Tonart eine bewußte Nachbildung des heimatlichen Czardás; die più presto-Stretta der leidenschaftlich dahinstürmenden No. 9 (Allegro, g-moll) ist echte Zigeunermusik. Das alles verstärkt wohl die ungarisch-zigeunerische „Lokalfarbe" dieses Werkes; ungarischer, zigeunerischer aber ist doch sein allgemeiner, seelischer wie musikalischer Grundcharakter.

Man darf die Behauptung wagen: Brahms' „Zigeunerlieder" bilden mit den Ungarischen Tänzen für Klavier zu vier Händen das offenste, herrlichste und volkstümlichste Bekenntnis des Meisters zur ungarischen Volksmusik. Heimlich hat er es ja schon früh in den D-dur-Klaviervariationen über ein ungarisches Lied op. 21 Nr. 2 und in den Finalsätzen der beiden Klavierquartette op. 26, und später etwa in mancher Nummer der vierhändigen Walzer op. 39, im h-moll-Capriccio für Klavier aus op. 76 und im langsamen Variationensatz des C-dur-Klaviertrios op. 87 abgelegt, und er hat in manche seiner übrigen Werke, so etwa in den letzten Satz des B-dur-Klavierkonzerts op. 83 — a-moll-Seitenthema $^2/_4$ — in das Adagio und Finale des zweiten Streichquintetts op. 111 — echt ungarische Themen und „Zigeunerzitate" hineingeheimnißt. Dort wie hier aber hat er die naturalistische Zigeunermusik nicht einfach kopiert, sondern kunstmäßig stilisiert und idealisiert, ohne ihre frische erdgeborene und naive Naturwüchsigkeit in Salonparfüm zu verflüchtigen. Wer das beglückend an sich erfahren will, spiele doch nur einmal die wenigen, entzückenden Pußta-Idyllen dieser „Zigeunerlieder"; unter ihnen möchte ich vor allem die unsäglich anmutige und liebenswürdige zweite Nummer der leider so unverdient im Gegensatz zum op. 103 in Vergessenheit bleibenden vier Zigeunerlieder aus op. 112 („Rote Rosenknospen künden schon des Lenzes Triebe") nicht vergessen. Wie da zum Schluß der Bursch „zum ros'gen Mädchen kosen geht" — erst im forte ungestüm hinabeilend, dann im piano und dolcissimo liebestrunken und weltvergessen schwärmend: das ist förmlich bildhaft anschaulich!

Der Vergleich des Brahms der „Zigeunerlieder" mit Liszt, dem

Meister der „Ungarischen Rhapsodien“, liegt nahe. Liszt wird in der gelegentlichen „Parodie“ (im alten Sinne!) der Zigeunermusik zum Naturalisten; Brahms bleibt auch hier Idealist. Oder, wie Hugo Riemann es einmal so schlagend formuliert hat: „Die Brahmsschen Zigeuner sind besser gezogene Musikanten als die Lisztschen, ohne daß sie doch darum an drastischer Verve eingebüßt hätten“. Vor allem jedoch muß das besonders scharf betont werden: auch als „Zigeuner“ bleibt Brahms in allem er selbst. Es gehört zu den wunderbarsten Erfahrungen beim Studium Brahmsscher Musik, daß man immer wieder sieht, wie fremde musikalische Anregungen und Ausdrucksmittel sich mit der Brahmsschen menschlichen und künstlerischen Persönlichkeit harmonisch verschmelzen. Die Zigeunerlieder sind im Charakter, der mit folgenden Worten gezeichnet sei: „eigentümliche Melodiefülle, kecke Rhythmen, heldenkühnes Feuer hinter scheinbar trüber Melancholie, daneben stellenweise aufblitzend eine schier tolle Lustigkeit“ echte Zigeunermusik, in jeder Note und jeder Wendung aber ebenso echter Brahms. Wie Brahms es verstanden hat, die Natur dieser Zigeunermusik ungeachtet aller kunstmäßigen Einkleidung zu wahren, alle bloße Kopie zu meiden, das haben wir bei den Ungarischen Tänzen für Klavier ausführlicher nachgelesen.

Das unsterbliche innere Charakterthema der „Zigeunerlieder“, der Liebe Lust und Leid, lockt zum Vergleich mit den beiden Sammlungen der Liebeslieder-Walzer. Die „Zigeunerlieder“ schlagen beide natürlich an unmittelbarer, zündender Wirkung, intensivem Lokalkolorit und köstlicher Frische. Es ist aber auch im übrigen alles ganz anders und gegensätzlich. Dort, wie in den vierhändigen Walzern op. 39 das behagliche und heitere alte Wien der Schubert, Lanner und Strauß, hier die weite ungarische Pußta; dort Lied, hier Romanze und Ballade; dort die Idylle des anakreontischen Liebes- und Lebensgenusses, hier das Pathos der Liebesleidenschaft; dort Rhythmus und Metrum des Wiener Walzers, hier verschiedenes Tempo und verschiedene Takt- und Tonart in jeder Nummer.

DIE KLEINEN CHORWERKE

Wir teilen Brahms' kleine Chorwerke sofort in geistliche und weltliche. Die geistlichen kleineren und kleinen Chorwerke entstammen fast sämtlich den frühen sechziger Jahren und sind, zu eignen Gebrauchszwecken für seine von ihm in Detmold und Hamburg geleiteten Frauenchöre geschrieben, als praktische künstlerische Resultate seiner eindringenden Studien in alter Vokalmusik zu bewerten. Nur aus diesen praktischen Gebrauchsgründen erklärt sich Brahms', im Gegensatz zu der des in seinem Tonanfang stimmlich gleich beschränkten Männerchors erstaunlich reiche Pflege des zarten Frauenchors: wir besitzen sechsunddreißig mit oder ohne Begleitung geschriebene große und kleine Gesangsstücke und Kanons in sechs Werken für Frauenchor, doch nur ein einziges Werk für Männerchor von ihm!

Das älteste dieser Studienwerke (mit lateinischem Text) ist das Ave Maria op. 12 für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitung. Das Orchester zeigt kleine Besetzung: Streicher, acht Holzbläser, zwei Hörner. Der Charakter des Stückes ist durchaus melodisch italienisierend, lieblich, zart und volkstümlich einfach. Die weichen Terzen seiner Themen lassen fast eher an italienische Weihnachtspastoralen als an Gebete zur Madonna denken. Die Frauen ziehen in zwei musikalisch antiphonierenden und imitierenden Gruppen — zweistimmiger Sopran, zweistimmiger Alt — in feierlicher Prozession zum Gnadenbild. Die Seligpreisung — der kleine Mittelsatz — nimmt vorübergehend dunklere Farbe an. Bei der Anrufung („Sancta Maria, ora pro nobis") vereinigen sich die Stimmen zum Gebet im unisono, und das Orchester nimmt nun im forte ihre Weise auf. Das ist so genial gedacht, wie einfach ausgeführt; die Wirkung dieser Stelle, des poetischen Höhepunktes der Komposition, ist außerordentlich und von plastischer Bildkraft. Ganz Brahms ist bereits der sanft verklingende Schluß, dem das des im F-dur-Akkord des letzten gesungenen Taktes einen zarten, bittersüßen Schmerzenszug verleiht.

Viel bedeutender ist schon der gleichalterige Begräbnisgesang op. 13 für Chor- und Blasinstrumente (je zwei Oboen, Klarinetten, Hörner, drei Posaunen, Tuba und Pauken). Dieser un-

mittelbaren, gleichfalls als Trauermarsch stilisierten Vorstudie zum zweiten Satz des Deutschen Requiems („Denn alles Fleisch, es ist wie Gras") liegt der Choral mit dem aus dem 16. Jahrhundert stammenden Text „Nun laßt uns den Leib begraben" in Wort und Ton zugrunde, den S. Bach für die vierstimmige Bearbeitung des geistlichen Gedichts „Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort" verwandte. Aus dieser Choralmelodie gewinnt Brahms die anfangs der Bachschen notengetreue Weise seines volkstümlich einfachen und schlichten Trauergesanges. Man wird nicht gern an den Tod erinnert, wenn es so Hebbelisch herbe, starr und düster in altertümlicher musikalischer Holzschnittmanier, mit einer solchen, den Gesang der Parzen vorahnenden Knappheit der Form und Prägnanz des Ausdrucks geschieht wie hier. Die dunkle Farbe der Holz- und Blechbläser (zwei Oboen, zwei Klarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, drei Posaunen, Tuba) und der Pauken bestimmt das Kolorit. Die graue, um das Baß-C herum „mit unerbittlichem, fast gleichmütigem Ernst, dem unabwendbaren Schicksal gleich" (Spitta) schleichende, steif und ernst gemessene Sterbensmelodie lastet so schwer und trostlos-eintönig auf den Hörer, wie in jenem, dem Begräbnisgesang aufs engste verwandten Satz des Requiems. Die hellen Farben fehlen ganz; es dauert sehr lange, bis der Sopran bei der ersten großen Gipfelung „wenn Gottes Posaun' wird angehn" im Forte auf C einsetzt, und die schwerblütig vergrübelte Komposition ein wenig Farbe und Klangsinnlichkeit annimmt. Der Fortschritt in der Orchesterbehandlung, namentlich im Bläsersatz, gegenüber der ersten Orchesterserenade ist unverkennbar. Als Ganzes fesselt der Begräbnisgesang wohl mehr seelisch als musikalisch, und nicht zum wenigsten durch den, bei der Stelle im düsteren Unisono „Erd' ist er und von der Erden, wird auch wieder zu Erd' werden" zu offenem Fatalismus gewandten Brahmsschen Pessimismus und die tiefe, herbe Innerlichkeit, mit denen der junge Meister zu den ewigen und ewig ungelösten Problemen von Leben und Tod Stellung nimmt. Musikalisch klingt im C-dur-Mittelteil („Sein' Arbeit, Trübsal und Elend ist kommen zu ein'm guten End") nicht nur in der ruhigen Viertelbewegung der Singstimmen und in den Triolen der Begleitung die große C-dur-Stelle aus der Alt-Rhapsodie ganz leise und von ferne an. Dieses Dur-„Trio" und das sanfte, gläubige Bekenntnis seines

knappen, eingeschobenen Zwischensatzes („Die Seel', die lebt ohn' alle Klag', der Leib schläft bis am letzten Tag, an welchem ihn Gott verklären und der Freuden wird gewähren"), vor allem aber die Wiederholung der schönen, diesen Mittelsatz abschließenden Sequenzenstelle („. . . in ewiger Freude und Wonne leuchten wie die schöne Sonne"), die die Oboe — auch ein Brahmssches Lieblingsinstrument der Resignation — so rührend mit ihren Triolen-Arabesken verklärt, und dem die Wiederholung des düsteren Trauermarsches nach der des kleinen, vielsagenden Zwischenspiels auf dem Fuße folgt, sind die schönsten und die einzigen etwas helleren und wärmeren Partien des tiefernsten Werkes.

Ungleich wärmer und eingänglicher geben sich die beiden nächsten kleinen geistlichen Chorwerke von ausgesprochenem Studiencharakter, die Marienlieder op. 22 für vierstimmigen gemischten Chor a cappella und der dreizehnte Psalm („Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen") op. 27 für dreistimmigen Frauenchor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Die Marienlieder (mit deutschem Text) gehören zur Gattung der katholisierenden geistlichen Legende. Musikalisch sind sie dem Boden des altdeutschen geistlichen Chorliedes eines Eccard, Senfl, Prätorius, Schröter, Hasler, Schein, weniger auf dem der altrömischen und alt-niederländischen a cappella-Kunst eines Palestrina oder Orlando di Lasso erwachsen. Und dies nicht nur im gesamten Stil und Satz oder in einzelnen technischen Charakterzügen, sondern auch in der ganzen Stimmung. Brahms' Marienlieder sind ein Stück alter Chormusik des sechzehnten Jahrhunderts in Brahmsscher Nachbildung. Das erste Chorlied „Der englische Gruß" stellt sofort den einfach-volkstümlichen, wie den zart archaisierenden Charakter der ganzen Sammlung fest. Er beginnt — con moto — mit volkstümlichen Hornquinten und der Gegenbewegung des Sopran und schließt in altertümlicher Kadenzierung und lauter reinen Dreiklangsfolgen von As-, B-dur über c-, f-, g-moll und Des-dur nach Es-dur. In der zweiten Nummer, „Marias Kirchgang", ist die melodieführende Stimme nach Art des alten Tenors in die Mittelstimme des Alt verlegt. Diese Nummer ist auch als entzückende Probe chorischer Tonmalerei im naiven Stil und mit den einfachen Mitteln der Alten wohl die schönste. Maria fährt mit dem jungen Schiffer, der sie

vergeblich als Lohn zur Hausfrau begehrt, über den tiefen See zum Kirchlein hinaus. Als sie mitten auf dem See sind, fangen „alle Glöcklein zu läuten an“ (Baßquint es, b, Sopranquart b, es). Auch die letzte Nummer des ersten Heftes, „Marias Wallfahrt“, mit der schönen altertümlichen Schlußkadenz von F- über B-, C-, D- nach G-dur (mit e statt es) bei den Worten „so fern in's fremde Land, bis sie Gott den Herren fand“ und der schmerzlichen Moll-Trübung zum Schluß („daß das Himmelreich leidet Gewalt!“), wahrt den streng, doch zugleich lieblich und unaufdringlich zart archaisierenden Charakter dieser Sammlung. Die erste Nummer des zweiten Heftes, „Der Jäger“, entspricht etwa der gleichen des ersten Heftes: sie ist ebenso schlicht und volkstümlich. Die Perle dieses Heftes ist wohl die zweite Nummer, der innig getragene und im Poco Adagio andächtig gehaltene „Ruf zur Maria“ mit seinem rührenden und flehenden Refrain „Bitt' für uns, Maria!“ Tiefer in der Empfindung greift noch die folgende, „Magdalena“. Auf dieser einen Seite spricht auch in ihren weichen Terz- und Sextverbindungen zuerst und einzig in dieser Sammlung Brahms selbst zu uns. Die Schlußnummer, „Marias Lob“, braust im Allegro freudig und leicht beschwingt daher. — Brahms' Marienlieder bilden das schönste Beispiel für den zartsinnigen künstlerischen Marienkult des jungen Brahms; vielleicht ist auf seine Entwicklung neben den Detmolder und Hamburger Studien in alter Vokalmusik doch auch sein vorhergehender Aufenthalt in den katholischen Rheinlanden nicht ganz ohne Einfluß geblieben.

Der musikalische Charakter des dreizehnten Psalms: „Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen?“ — nicht des dreiundzwanzigsten, wie es infolge eines Druckfehlers auf dem Titelblatt in fast allen Brahms-Katalogen, Biographien und Programmen heißt — für dreistimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Klavierbegleitung hat mit dem, zur Zeit seiner Entstehung um die Mitte der sechziger Jahre noch ziemlich alleinherrschenden Typus der Psalmen Mendelssohns und seiner Schule ganz und gar nichts mehr zu tun. Er schließt sich vielmehr auch in seiner Form, einer Folge von kurzen, ohne Pause einander folgenden Sätzen und in mancherlei einzelnen Charakterzügen, wie der häufigeren Verwendung des leeren Quint-Schlusses, der motivischen und thematischen Imitation, den

strengen Kirchenschlüssen, an die alte italienische und die deutsch-italienisierende Kantate des 17. und 18. Jahrhunderts an. Im letzten großen Abschnitt („Ich hoffe aber darauf, daß du so gnädig bist") weist dieser Psalm bereits vorahnend auf den vierten Satz („Wie lieblich sind deine Wohnungen") des Deutschen Requiems hin. Der wortreiche Text wird mit außerordentlicher Knappheit bewältigt. Der Reichtum an Themen und Motiven gemahnt an die alte Motette. Der erste Teil, die Anrufung, moduliert ängstlich und unruhig fragend sehr stark und bleibt dem Text entsprechend herb, streng und düster. Der zweite nimmt weichere und fließendere Linien an („Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?") und führt mit „Schaue doch und erhöre mich, Herr, mein Gott. Erleuchte meine Augen, daß ich nicht im Tode entschlafe" den eigentlichen Psalmton wunderschön natürlich ein. Der ganz kurze dritte („Daß nicht mein Feind rühme, er sei mächtig worden") imitiert kräftig und streitbar. Der vierte aber bringt den musikalischen Höhepunkt des Werkes, die über den ruhig begleitenden Vierteln der Orgel schwebende, wundervolle Kantilene „Ich hoffe aber darauf, daß Du so gnädig bist", die mit breiten Duolen und wonnigen Sequenzen auf die Worte „Ich will dem Herren singen, daß er so wohl an mir tut" eine herrliche, weit ausladende Schlußsteigerung erfährt.

Dagegen können wir dem nächsten Studienwerk und Beitrag zur Renaissance des geistlichen Chorliedes, den Drei geistlichen Chören op. 37 für Frauenstimmen a cappella, am schicklichsten einen Platz etwa neben den Marienliedern einräumen. In noch unvergleichlich höherem und ausschließlicherem Grade wie jene, sind sie der kunstreiche Niederschlag ernstester Studien im polyphonen a cappella-Stil, der altrömischen Schule des sechzehnten Jahrhunderts, den wir nach ihrem größten Meister den Palestrinastil zu nennen pflegen. Der Text ist diesmal lateinisch. Die beiden ersten Chöre — O bone Jesu, Adoramus te Christe — sind den Improperien der Karwoche entnommen, der dritte — Regina coeli — weist in die Osterzeit. Die Form ist ungemein streng und löst in allen drei Nummern die schwierigsten Probleme des Kanon. Die erste Nummer, O bone Jesu, gruppiert die vier Frauenstimmen zu zwei und zwei — erster Sopran, erster Alt und zweiter Sopran, zweiter Alt — und bringt einen Kanon in motu contrario (in der Umkehrung) zwi-

schen erstem Sopran und zweitem Alt. Die zweite Nummer, Adoramus, ist ein langer, streng durchgeführter vierstimmiger Kanon im Abstand eines Taktes; erst zum Schluß bei der Anrufung Gottes und der Bitte um Barmherzigkeit („Domine, miserere nobis") treten die vier Stimmen zu einfachen palestrinensischen Dreiklangsharmonien zusammen. Die schönste, umfangreichste und auch klangsinnlich wirkungsvollste Nummer ist die der Himmelskönigin geweihte dritte, Regina coeli. Der erste Teil bildet einen in der Melodieführung reich kolorierten Kanon in der Umkehrung zwischen einem Solosopran und Soloalt, während der Chor kurze und freudige vierstimmige Alleluja-Rufe dazwischenwirft. Im zweiten Teil, dem Responsorium, geht der vierstimmige Chor selbst, in zwei zweistimmige Gruppen geteilt, zum Kanon in gleicher Art über. Erst zum Schluß („alleluja") vereinigen sich die beiden Solostimmen mit ihm zu kanonischen Engführungen, die in majestätische und einfache vierstimmige Harmonien münden.

Ungleich mehr wie die fast volkstümlich schlichten und eingänglichen Marienlieder sind diese drei geistlichen Frauenchöre ein strenges Studienwerk. Als eine Mustersammlung in den schwierigsten Formen des Kanon bilden sie die Fortsetzung eines anderen, wenige Jahre vorher begonnenen kleinen geistlichen Studienwerkes aus der Detmolder und zweiten Hamburger Zeit: dem Geistlichen Lied („Laß dich nur nichts nicht dauren") von Paul Flemming op. 30 für vierstimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Als eine ungemein kunstvolle Studie im Kanon — es ist ein sog. Doppelkanon in der Untersekunde (untere None) zwischen Sopran und Tenor, Alt und Baß — reihen wir es am passendsten den späteren drei geistlichen Chören für Frauenstimmen a cappella op. 37 an. Aber in noch weit höherem Grade wie bei jenen ist aller Schulstaub vom Ganzen entfernt. Die Form ist klar und einfach: dreiteilig, mit kurzen, Bachisch gefärbten und in ruhigen Vierteln im allabreve-Takt figurierenden Orgel-Zwischenspielen zwischen jeder der drei Strophen, die Empfindung warm und sanft, der Klang weich und schön, gradezu verklärt aber in dem bereits nach echt Brahmsscher Art breit ausladenden und mit tief beruhigender Bachischer Subdominantwirkung (das herrlich wirkende des!) abschließenden Amen. Das Stück ist vor-Bachisch, ja beinahe

altniederländisch in der erstaunlichen Meisterschaft über die schwierigsten kontrapunktischen Probleme, Bachisch in Ton, Charakter, Harmonik und vor allem auch darin, daß der Laie von all der erstaunlichen Künstlichkeit des Satzes nichts merkt, vielmehr alles in Wohlklang und Empfindung aufs natürlichste aufgelöst erscheint.

Weit über den reinen oder überwiegenden Studiencharakter hinaus weisen dagegen Brahms' große Motetten für gemischten Chor a cappella. Wir haben drei Sammlungen aus allen Schaffensperioden, op. 29, 74 und 110. Die Stimmenzahl ist verschieden: fünf (op. 29), vier und sechs (op. 74), vier und acht (op. 110). Sie stammen schon durchweg aus der Wiener Zeit und gehören zur Gattung der deutschen Choralmotette mit fortlaufendem Cantus firmus. Brahms' Motette steht in noch höherem Grade wie sein geistliches und weltliches Chorlied im schärfsten Gegensatz zur Motette Mendelssohns und seiner Schule. Ihrer italienisierenden Weichheit im Charakter, ihrem Wort für Wort, Silbe für Silbe skandierenden Satz und Stil setzt Brahms die kernige Herbigkeit und den alle Worte und Silben kurzer Tonwellchen in ein brausendes Tonmeer majestätisch langer, sich kreuzender, in Nachahmung einander jagender Tonwogen auflösenden Stil der alten Motette Bachs und der großen deutschen vor-Bachischen Meister entgegen. Auch die Brahmssche Motette ist ein herrlicher Beitrag zu des Meisters hohem Streben, alte große Vokalkunst durch die Mittel unsrer modernen Zeit mit neuem und ganz persönlichem eigenen Leben und Gefühl zu erfüllen. Man wird darum in der Brahmsschen Motette nicht allein Sebastian Bach, sondern auch seine großen deutschen und italienischen Vorgänger zu finden wissen.

Die beiden fünfstimmigen Motetten des op. 29 vom Jahre 1864 hat der dreißigjährige Chormeister der Wiener Singakademie geschrieben; sie sind die köstlichen Früchte langjähriger eigener tiefer Versenkung und praktischer Pflege großer Bachscher Vokalkunst und im Sinne seiner damaligen Chormeistertätigkeit eine ideale „Gelegenheitsmusik". Beide Brahmssche Motetten — „Es ist das Heil uns kommen her" und „Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz!" — sind Prunk- und Prachtstücke schweren kontrapunktischen Stils, der erst an Choraldurchführungen, gleichzeitig doppelt verlängerten Werten

im Cantus firmus, an Imitationen und Umkehrungen der Themen, rhythmischen Veränderungen, Verlängerungen und strengen Schlußfugen sein Genügen findet.

Als Beispiel dafür diene die erste Motette „Es ist das Heil uns kommen her". Ihren Eingang bildet der vierstimmig und durchaus in Bachscher Art gesetzte Choral. Darauf folgt die Choraldurchführung als strenge fünfstimmige Fuge. Der Cantus firmus liegt im ersten Baß. Die übrigen Stimmen bereiten seinen, jedesmal im majestätischen Forte erfolgenden Eintritt derart vor, daß sie jede einzelne der sieben Verszeilen in gegenseitiger Imitation durchführen. Ihren beweglichen Vierteln und Achteln stehen die doppelt verlängerten, daher meist mit schweren Halben arbeitenden Noten des Cantus firmus in gleichzeitiger Imitation in prächtigem rhythmischen Gegensatz gegenüber.

Die zweite Motette „Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz" aus dem einundfünfzigsten Psalm fährt noch schwereres kontrapunktisches Geschütz auf. Dem einleitenden Choral in der ersten Motette entspricht in der zweiten ein eröffnendes Andante moderato in G-dur, das in seiner weichen Klangschönheit und in seinem scheinbar ganz einfachen akkordischen Satz von fern an Mendelssohn gemahnt. Scheinbar — denn der zweite Baß ist die gleichzeitig einsetzende, fast völlig streng durchgeführte Nachahmung des Sopran in verlängerten Notenwerten (Canon per augmentationem). Die anschließende vierstimmige Fuge („Verwirf mich nicht von deinem Angesicht") ist bei allem inneren Schwung außerordentlich künstlich und vergißt weder der Umkehrung des Themas noch seiner Verlängerung oder rhythmischen Verwandlung. Während die etwas kleinere erstere Motette des op. 29 nur eine große Fuge aufweist, bringt die zweite Motette noch eine feurige und mehr in Händelscher als in Bachscher Art gesetzte und leicht kolorierte Schlußfuge („und der freudige Geist erhalte mich"). Zwischen diesen beiden Fugen aber stellt Brahms wieder wie zu Anfang einen ruhig getragenen, fünf- bis sechsstimmigen Satz, der abermals wie dort ein meisterlich verhülltes kontrapunktisches Geheimnis birgt: einen Kanon in der Sekunde (Unterseptime) zwischen Tenor und zweitem Baß zu den Worten „Tröste mich wieder mit deiner Hilfe". Die Klangwirkung dieses Satzes ist wunderbar; die vorwaltenden Männer-

stimmen geben ihm eine dunkle und intensiv beseelte Wärme der Klangfarbe. Die helleren Frauenstimmen setzen erst mit dem zehnten Takt ein; beide Stimmengruppen sind durchweg getrennt behandelt.

Zur höchsten kontrapunktischen Kunst gesteigert erscheint dies alles in den beiden, fünfzehn Jahre später in Wien geschriebenen und bezeichnenderweise dem großen Berliner Bachforscher und Brahms-Freunde Philipp Spitta gewidmeten großen Motetten des op. 74 „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen" und „O Heiland, reiß die Himmel auf". Auch seelisch erscheint hier alles womöglich noch reifer, geistiger und poetischer. Es ist Musik, die in ihrem Text aus der Kirche in die Welt hinaus, in ihrer Musik aus der Welt und dem Konzertsaal in die Kirche hinein weist. Doch es ist zugleich Musik, die in Roms St. Peter so gut wie in Leipzigs St. Thomas erklingen kann. Die erste (vierstimmige) dieser beiden Motetten ist die im ganzen seelisch mannigfaltigere, reichere und in Ausdruck und Form freiere. Nach ihrer poetischen Behandlung der eröffnenden Frage nennt sie Billroth geradezu die Motette „Warum?" Er stellt sie an Bedeutung unmittelbar neben das „Deutsche Requiem" und weist einen Teil ihrer einzigartigen Schönheit mit Recht auch dem Text zu, so „menschlich und so göttlich zugleich und doch konfessionslos. Kindliche Fragen und Greisenweisheit und Manneszweifel, alles ist darin". Dieses „konfessionslos" meinte Brahms, wenn er scherzweise Elisabeth von Herzogenberg um neue Motettentexte bat, da es ihm in der Bibel nicht „heidnisch" genug sei. Die Motette ist viersätzig. Der erste vierstimmige Satz, ihr eindrucksvollster Teil, nimmt in breiterer Ausführung die „Elendklage" der Schlußnummer („Vergangen ist mir Glück und Heil") des op. 62 wieder auf und gehört textlich zu den Vorläufern der vier Ernsten Gesänge". Zum ersten Male steht Brahms als der große Sänger des pessimistischen Weltschmerzes, des Todessehnens der Elenden und Betrübten, die den Tod als willkommenes Ende ihrer irdischen Leiden und Demütigungen ersehnen, in aller schwerblütigen und tiefen Lebensauffassung des Niederdeutschen vor uns. Warum ist Licht und Leben den Mühseligen gegeben? „Warum?" fragt der Meister dreimal in Doppelfrage zweifelnd, bitter und schmerzlich. Dieses „Warum?" gliedert den ersten Satz in drei Teile. Der erste,

fragende fugiert in erregten Intervallen und chromatischer Linienführung. Der zweite („Die des Todes warten kommt nicht") schildert in breit lastender Synkopierung die stumpf ergebene Erwartung derer, die sich nach dem Tode sehnen. Der dritte gedenkt im unsicher und zaghaft dahintastenden Unisono des ratlos umherirrenden Mannes, dem Gott seinen Weg bedeckt. Der zweite, sechsstimmige Satz sucht einen Ausweg aus diesem grauen Elend, indem er mit den Worten „Lasset uns unser Herz samt den Händen aufheben zu Gott" die Menschen zum Gebet aufrüttelt. Die Form ist die des strengen Kanon; das Thema entstammt dem „Benedictus" der kontrapunktischen Jugendmesse. Der gleichfalls sechsstimmige dritte Satz bringt in seinem ersten Teil die Seligpreisung („Siehe, wir preisen selig") in dichtem polyphonischen Gewebe und leitet dann unmittelbar zum antiphonisch gehaltenen zweiten („Die Geduld Hiob habt ihr gehört") über, der zum Schluß („denn der Herr ist barmherzig und Erbarmer") wieder zum sanften Ende des zweiten Satzes mit seiner milden, von Brahms so sehr geliebten Subdominantwirkung zurücklenkt. Wie die erste Motette des op. 29 mit einem vierstimmigen, leicht figurierten Choralsatz in Bachs Art beginnt, so schließt die erste des op. 74 mit einem solchen („Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin"). Damit ist der große Weg innerer seelischer Entwicklung in dieser Motette von bitterem Zweifel, leiser Anklage und mitfühlendem Schmerz über das oft ganz unverschuldete Elend, die harte Ungerechtigkeit und brutale Selbstsucht dieser Welt durch Gebet zu freudigem Gottvertrauen durchlaufen.

Die zweite der beiden Motetten des op. 74, „O Heiland, reiß die Himmel auf", schließt sich in Form und Satz ihrer Bearbeitung dieses alten Adventliedes wieder an die erste Nummer des op. 29 („Es ist das Heil uns kommen her") an. Sie hat gleichfalls die Form der Choralmotette ohne Soli mit fortlaufendem Cantus firmus. Doppelt erstaunlich, daß diese selbstgewählten engen formalen Grenzen den Reichtum des seelischen Ausdrucks gradezu steigern, statt ihn zu mindern! Über alles aber ist ein Bachisch feingewirktes kontrapunktisches Prunkgewand gebreitet. Der Cantus firmus ändert seine Lage in jeder der fünf Strophen (Versus). In der ersten und zweiten liegt er im Sopran, während die übrigen Stimmen imitieren; in der dritten im Tenor, in der vierten im Baß; die fünfte Strophe

(„Da wollen wir all' danken dir") ist eine Doppelfuge. Ein lebhaft figuriertes „Amen" beschließt wie in den späteren „Fest- und Gedenksprüchen" das Werk.

Die dritte und letzte Motettensammlung op. 110 für vier- und achtstimmigen Chor a cappella, textlich durchweg auf einen tiefernsten Ton gestimmt, tut noch ein neues und eigenes Stück alter Vokalkunst dazu: die Doppelchörigkeit. Man wird sie sofort mit den ihnen unmittelbar voraufgehenden Fest- und Gedenksprüchen des Jahres 1890 op. 109 für achtstimmigen gemischten Chor a cappella zusammenhalten, in denen Brahms, wie wir in seiner Lebensgeschichte lasen, seinen musikalischen Dank für den Hamburger Ehrenbürgerbrief an Se. Magnifizenz, den Herrn Bürgermeister Dr. Carl Petersen, abstattete. Beide echten Brahmsschen Spätwerke zeigen in der geschlossenen Einheit ihrer Grundstimmung, der schmucklosen Strenge und konzentrierten Knappheit ihrer Form, der hohen Kunst ihres wunderbar feinen und festen musikalischen Stimmengewebes, daß Brahms nunmehr nicht nur Bach, sondern auch Schütz und die großen alten italienisch-venezianischen Meister des doppelchörigen Satzes, voran die beiden Gabrieli und Lotti, innerlich in sich aufgenommen, durchgearbeitet und in seiner eignen Persönlichkeit umgeschmolzen hat. Die Texte der ersten Motette aus op. 110 („Ich aber bin elend und mir ist wehe") und der drei Fest- und Gedenksprüche („Unsere Väter hofften auf dich" — „Wenn ein starker Gewappneter seinen Palast bewahret" — „Wo ist ein so herrlich Volk") hat sich der bibelfeste Meister wieder selbst aus der Bibel zusammengestellt, und wir erinnern uns, daß er sich auf die der Fest- und Gedenksprüche etwas ganz Besonderes zugute tat.

Die drei Motetten für vier- und achtstimmigen Chor a cappella op. 110 zeigen in ihrem außerordentlich düsteren und herben Charakter den „letzten Brahms". Die erste („Ich aber bin elend") ist achtstimmig und von eigentümlicher Schönheit in der auf knappstem Raum zusammengedrängten, schärfsten Gegensätzlichkeit von herber Strenge („Herr, Herr Gott!") und mildem Trost („Barmherzig und gnädig und geduldig"). Das altertümliche, altmeisterliche Kolorit dieser drei Motetten schlägt sie harmonisch wie rhythmisch und metrisch bereits in voller und bewußter Klarheit an.

Die zweite Motette in f-moll, „Ach, arme Welt, du trügest mich“, mit dem dorisch gefärbten, herben d (statt des) in f-moll ist noch herber, aber in der zweiteiligen strophischen Form des Chorliedes ungemein knapp und schmucklos. Sie ist die einfachste und kleinste aller Brahmsschen Motetten. Zartpoetisch ist ihr Schluß: erst das Wort „Frieden“ führt das verklärende Dur mit sich. Die dritte und größte Motette dieser Sammlung „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ in c-moll gehört zum Unnahbarsten, Herbsten und gesanglich Schwierigsten, was Brahms je für Chor geschrieben. Wieder fliegen unsre Gedanken zu den beiden früheren „Elendklagen“ des op. 62 No. 7 und op. 74 No. 1 zurück; „steh' uns in unsrem Elend bei“, heißt es in der zweiten Strophe. Nur liegt der Fall hier gewissermaßen viel einfacher, und für pessimistische Zweifel und Anklagen wie im ersten Satz der Motette op. 74 No. 1 ist hier kein Raum. Die Schilderung der großen Nöte des Lebens, aus denen wir oft nicht aus noch ein wissen, ob wir gleich früh und spät sorgen, und die gläubige Anrufung Gottes um Erlösung aus ihnen bringt die scharfe Zweiteilung im Thematischen sofort von selbst mit sich. Für jene hat Brahms ein wie gepreßt in zwei Takten sich emporhebendes und wieder zurücksinkendes c-moll-Thema gewählt, das auch in dem enggeführten Einsatz der Männerstimmen des zweiten Chores die unruhig drängende Ratlosigkeit der gequälten Menschen sehr schön und überzeugend versinnlicht. Für diese stellt er bei den Worten „So ist das unser Trost allein, daß wir zusammen ingemein dich rufen an, o treuer Gott“ ein rhythmisch markantes und festgefügtes Thema von energischer harmonischer Gestaltung auf. Die dazwischenliegenden Partien malen nach altmeisterlicher Art in einförmiger Geschäftigkeit die unruhige Ratlosigkeit, das vergebliche, unablässige Sorgen der Menschen und ihren streng gebundenen Gehorsam gegen Gott. Es steckt viel seelisch Feines, viel stilles Selbstbekenntnis verborgen in ihnen. Wie treten sich die Stimmen in ihrer Ratlosigkeit, wo aus noch ein, förmlich einander fugierend auf die Fersen; wie eifrig wiederholen sie dieses Spiel beim Sorgen früh und spät; wie alttestamentarisch starr und ergeben versichern sich die beiden, hier ganz antiphonisch behandelten Chöre eifrig ihres Gehorsams gegen Gottes Wort! In diesem, zunächst ganz eigentümlich berührenden Schluß-

teil liegt Schlüssel und Lösung der Textauffassung dieser Motette. Wer da mit Bewegung sieht, wie das zweite „Glaubensthema“ zuerst in f-moll einsetzt und sogar bei seinem letzten Erscheinen zum Schluß bei der Seligpreisung („Dich allzeit preisen hier und dort“) in dieser Moll-Tonart verharrt, um sich schließlich in Terz-Gegenbewegung der Mittelstimmen förmlich zur Dur hinaufzuquälen, weiß bei einiger Kenntnis Brahmsschen Wesens ohne weiteres, wie das gemeint ist.

Motetten großen Stils sind in dieser Sammlung nur die erste und letzte Nummer, und wieder ragt die Schlußnummer an innerer Bedeutung und Meisterschaft in Form und Satz über alles Vorhergehende weit empor. Sie ist die letzte und unmittelbar zu ihnen hinüber führende Brücke zu den „Fest- und Gedenksprüchen“ op. 109 für achtstimmigen gemischten Chor a cappella.

Die vaterländische Tendenz des bewahrenden, mahnenden und warnenden „getreuen Eckart“ Brahms im Text der Fest- und Gedenksprüche und ihre prunkvolle Achtstimmigkeit stellt sie zum „Triumphlied“ als Zeugen und Niederschläge der überwallenden patriotischen Empfindungen und Gefühle unsres Meisters, die der glückliche Ausgang des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 in ihm hervorgerufen. Es gibt heute vielleicht kein Werk von Brahms, das im Text eine derartig zeitgemäße „Aktualität“ im Text besitzt, wie diese Fest- und Gedenksprüche, keins, in dem Brahms wieder so erstaunlich „modern“ erscheint, wie hier. Von den Anfangsworten: „Unsere Väter hofften auf dich; und da sie hofften, halfst du ihnen aus“ über die des Mittelstücks: „Wenn ein starker Gewappneter seinen Palast bewahret, so bleibet das Seine in Frieden. Aber ein jeglich Reich, so es mit ihm selbst uneins wird, das wird wüste, und ein Haus fället über das andere“ bis zu den Schlußworten „Hüte dich nur und bewahre deine Seele wohl, daß du nicht vergessest der Geschichte, die deine Augen gesehen haben. Und daß sie nicht aus deinem Herzen komme all dein Lebelang. Und sollt deinen Kindern und Kindeskindern kundtun“ scheint dieser Text nicht nur für das Deutschland von 1870/71, sondern auch für das von 1914/18 und ganz besonders — leider! — für das nach 1918 und von heute geschrieben zu sein. So fürchterlich hat sich das vielleicht im stillen von dem großen Patrioten und

Bismarckianer Brahms gefürchtete und vorausgeahnte Verhängnis des deutschen Nationalfehlers innerer Zwietracht und zerstörenden Bruderzwistes im großen Zusammenbruch erfüllt!

Nicht nur in der Achtstimmigkeit, sondern auch in ihrem Stil und Satz klingt noch einmal das Triumphlied verborgen in den Fest- und Gedenksprüchen an. Alle drei Stücke sind in sich dreiteilig und dabei, namentlich dynamisch, auf starke Gegensätzlichkeit angelegt. An Schütz, Bach und Händel gemahnt die reiche und schlagend anschauliche Verwendung der chorischen Koloratur zum Zweck der Tonmalerei und Charakteristik („und wurden errettet und wurden nicht zuschanden" im ersten, „seinen Palast bewahret") im zweiten Stück. An die alten venezianischen Meister des doppelchörigen Satzes erinnert der wie in alten satten Goldfarben erstrahlende, wunderbar warme und leuchtende Glanz der feierlich getragenen und mehr homophon-akkordisch gehaltenen Partien. Alle drei Stücke archaisieren stark in Harmonie und Stimmenführung, wie auch in der altmeisterlich breit von einem Teil zum andren gespannten Gedankenbrücke des „Aber": (zwei g-moll-Dreiklänge in Halben mit beginnender Viertelpause im $^3/_4$-Takt) im zweiten Stück; das Resultat ist in dem feierlich und feurig bewegten Schwung, der die großen kontrapunktischen Partien, der einfachen, eindringlich mahnenden und bittenden Herzlichkeit, die die mehr homophonen Partien durchzieht, doch wieder ganz unverkennbarer und eigener Brahms. Die deutschen Tempobezeichnungen „Feierlich bewegt" (N. 1), „Lebhaft und entschlossen" (No. 2), „Froh bewegt" (No. 3) erscheinen wirklich symbolisch für das ganze Werk: es ist eine echte festliche, also aus festlich und freudig bewegtem Herzen geborene Musik, zugleich aber auch eine Musik, die bei allem männlichen und energischen Grundcharakter im Gegensatz zur letzten Motettensammlung grade einer schönen und herzlichen seelischen Wärme keineswegs entbehrt. Altmeisterlich ist endlich auch die Klangwirkung. Sie entfaltet stellenweise eine berauschende Schönheit in der Doppelchörigkeit und zeigt sich im Alternieren oder Zusammensingen der beiden vierstimmigen Chöre aufs feinste abgewogen. Und grade im Alternieren liebt es Brahms, einen weiteren technischen Kunstgriff alter Chorsatzkunst anzuwenden: er läßt, wie gleich zu Anfang des ersten Spru-

ches bei dem wuchtigen, gleich darauf („hofften auf dich") in der Umkehrung gebrachten Unisono in Halben „Unsere Väter", den ersten Chor die drei Unisono-Noten des zweiten Chores f — c — a durch Zwischennoten in Vierteln „auszieren".

Bei aller Bewunderung der doppelchorisch „dichten" und majestätisch vollen Partien, der wenigen, aber genialen und charakteristischen Tonmalereien — die fugierten Engführungen bei „Ein jeglich Reich, so es mit ihm selbst uneins wird", die Engführungen bei „und ein Haus fället über das andere" im zweiten Spruch —: das Innerlichste und Brahmsischeste steht doch wohl in den „stillen" und ein- bis nur halbchörigen Partien. Dahin rechne ich vor allem den so wunderbar milde, feierlich-dunkel und warm in den Männerstimmen der beiden Chöre einsetzenden, mehr homophon-akkordisch gesetzten Schlußteil des ersten Spruches „Der Herr wird seinem Volk Kraft geben, der Herr wird sein Volk segnen mit Frieden"; dahin jene Stelle im zweiten Spruch, wo in geheimnisvollem piano und mit klagenden Vorhalten in ergreifender Eindringlichkeit die schrecklichen Folgen innerer Zwietracht geschildert werden („Das wird wüste"); dahin endlich beinahe den ganzen dritten Spruch, in dem der Meister sein geliebtes Volk so recht aus Herzensgrunde bittet, seiner Geschichte und dessen, was seine Augen Großes und Edles gesehen haben, niemals zu vergessen. Die Herzenswärme, die dieser, so herrlich mit der Imitation des F-dur-Dreiklanges in Tenor und Sopran einsetzende Spruch ausstrahlt, ist unwiderstehlich und wirkt heute besonders tief ergreifend da, wo schlichte, enggeführte Akkorde zu Anfang des zweiten Teiles und den Worten „Hüte dich nur und bewahre deine Seele wohl" im piano das Volk beschwören, seiner ruhmvollen Vergangenheit nicht zu vergessen. Das Herrlichste aller drei Sprüche aber kommt doch wohl zuletzt: der erhaben-großartige und in wundervoller Breite und Ruhe gipfelnde, kunstreich polyphonische Aufbau des das ganze Werk feierlich verklärt beschließenden „Amen".

Auch von Brahms' kleineren weltlichen Chorwerken ist der größere und gleichfalls ausgesprochenen Studiencharakter tragende Teil in die sechziger, die Detmolder und Hamburger Jahre zu setzen. Hier ist wieder das meiste für Frauenchor geschrieben, und abermals sucht der junge Meister Halt, Muster und Vorbild zur erstrebten

Renaissance des Chorliedes bei den alten Meistern. Diese Wiedergeburt war für das unbegleitete oder begleitete Chorlied so wichtig und notwendig, wie für das begleitete Sololied. In beiden herrschte der weichliche, süßliche und flache Stil des gewaltigen Trosses der kleinen Mendelssohn-Epigonen. Brahms ging von ganz anderer Grundlage aus. Er begann wohl auch hier als Romantiker, aber er mischte der Romantik sofort einen tüchtigen und gesunden Zuschuß alten Geistes bei. Dem Ave Maria der kleinen geistlichen Chorwerke entsprechen als erstes weltliches Chorwerk die Vier Gesänge für dreistimmigen Frauenchor op. 17 mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe aus dem darauffolgenden Jahre. Ihr auch klanglich romantischer und lieblicher Charakter stellt sie etwa an die Seite der beiden Serenaden für Orchester. Wie immer bei Brahms, geht die Wahl der begleitenden Instrumente mit innerer Notwendigkeit aus dem Text hervor. Das erste Chorlied „Es tönt ein voller Harfenklang" fordert die in rauschenden Arpeggien bald sanft, bald mächtig wogende Harfe. Dazu ein Horn in C-tief, das mit seinem ostinaten Schumann-Motiv g c d g das luftige, improvisatorisch frei gespannte Gewebe dieses herrlichen Klangstücks thematisch gewissermaßen zusammenhält. Weniger bedeutend sind die beiden mittleren Stücke, das Lied des Narren aus Shakespeares „Was ihr wollt": „Komm' herbei, Tod!" mit dem allerdings wundervollen Schluß: „Treu hält es" — „Und weine", und Eichendorffs süß und lieblich schwärmender „Gärtner": „Wohin ich geh' und schaue", der mit Mendelssohns weichem Antlitz nach seiner „vielschönen hohen Poesie gerät, bietet auch in dieser Sammlung die letzte, nordische Nummer, der „Gesang aus Fingal" (Ossian) das weitaus Bedeutendste. Sie ist nordisch nicht nur im Klang — hier geben namentlich die beiden Hörner in C-tief die ganz eigentümliche und echt nordische Klangfarbe —, sondern auch im Charakter und in der Stimmung. Das Stück steht in der Gadeschen Ossian-Tonart c-moll Sein Inhalt bildet die Totenklage des liebenden Mädchens von Inistere um den gefallenen jungen Helden Trenar am Felsen der brausenden Winde. Diese Klage ist in die volkstümlich einfache Weise eines stilisierten Trauermarsches im $^2/_4$-Takt gefaßt. Im wunderschönen Mittelteil (As-dur-Alternativ) nimmt die starre Klage zu Anfang rührende und süße melodische Züge an, der bald fahle

nordische Visionsstimmungen von des Erschlagenen heulenden grauen Hunden, die seinen Geist zuhause vorüberziehen sehen (kleine Sekundfortschreitungen) und — im geheimnisvollen Unisono der Singstimmen — von der Totenstille in Halle und Heide immer mehr nachdunkelnde und so ganz natürlich zur Wiederholung des Hauptsatzes hinüberleitende Farben verleihen. Und hier, in dem C-dur-Schlusse, bricht aller Schmerz des Mägdleins von Inistere in wiederholten Ausrufen noch einmal rührend und verzweiflungsvoll, dann aber unter dem endlichen Zuspruch des Chores immer zarter sich sänftigend aus.

Von beinahe volksliedartiger Einfachheit in Inhalt und Form, dabei frisch und melodisch geben sich die Lieder und Romanzen op. 44 (zwei Hefte) für vierstimmigen Frauenchor a cappella oder mit Begleitung des Pianoforte ad libitum. Jedes Heft birgt eine Perle. Das erste die „Barkarole" aus dem Italienischen vom jungen Fidelin („O Fischer auf den Fluten"), das zweite die „Märznacht" von Uhland. In der Barkarole ist durch Abwechslung zwischen zwei Solo-Vorsängerinnen und dem Tutti, durch weiche Terzen- und Sextengänge der italienische Lokalton zum Entzücken echt getroffen. Die „Märznacht" führt schweres kontrapunktisches Geschütz auf engem Felde auf: erster Sopran und erster Alt einerseits, zweiter Sopran und zweiter Alt andrerseits malen kanonisch (im Quintintervall) und halbem Taktabstand in jammernden chromatischen Gängen das Brausen der Sturmnacht; als den nächtlichen Wanderer aber das „schaurig süße Gefühl" des Frühlingsnahens ahnend packt, da wandelt sich düstres b-moll in heitres B-dur, und aus dem herben Kanon in der Quint wird ein weicher Kanon in der Sext mit süß-schmerzlichen Akzenten (das ges in der Subdominant!). Die übrigen Nummern dieser Sammlung sind schwächer; ganz schwach ist allerdings keine einzige. Namentlich die vier Heyseschen „Jungbrunnen"-Lieder im zweiten Heft bringen bei aller volkstümlichen Einfachheit von Inhalt und Form manch' neuen und eigenen Ton. Hier verdient das innige „Und gehst du über den Kirchhof" mit seiner elementar wirkenden Gegenüberstellung von Moll und Dur und seinem sinnigen Schumann-Zitat im Anfang die Krone. Im ersten Heft werden wir noch auf des alten Voß' geziert altertümelndes „Minnelied" mit seiner dreitaktigen Gliederung und seinem

aparten Rhythmus, auf Eichendorffs frischen, hörnerdurchschwellten „Bräutigam“ und Uhlands, wie ein wehmütiges Volkslied wirkende „Nonne“ mit dem rührenden Ausklang, im zweiten auf Wilhelm Müllers, den im Meer ertrunkenen Liebsten beklagende „Braut“ weisen, die anfangs im elastischen $^3/_2$-Takt steht und in der ganz leise slawisierenden Musik freilich beinahe eher aus Mähren, wie von der Insel Rügen zu stammen scheint.

Das dritte und letzte Chorwerk für Frauenstimmen ist ein Spät-Brahms aus dem Jahre 1891 und trägt den männiglich abschreckenden Titel: Dreizehn Kanons für Frauenstimmen op. 113. Sie erfüllen die schwere Aufgabe, ein ausgezeichnetes Studienmaterial für Frauenchöre in Form von vielfach dem deutschen Volks- und Kinderliederschatz entnommenen kurzen Weisen zu bieten, so unaufdringlich wie gemüt- und humorvoll. Goethe führt mit den beiden ersten Nummern in die Sammlung ein; die übrigen elf Nummern sind den älteren Romantikern, voran dem von Brahms so geliebten Rückert, gewidmet. Die zu den Kanons verwandten Nummern sind möglichst einfach. Die scherzhaften Nummern sind norddeutschen oder österreichischen Volks- und Kinderliedchen entnommen oder nachgebildet. Das sind das schalkhafte vierstimmige „Sitzt a schön's Vögerl auf'm Dannabaum“ mit der pikanten Dreitaktigkeit seines Metrums, das dreistimmige „Schlaf, Kindlein, schlaf'!“ und das vierstimmige, auf spitzesten Kinderzehen dahintrippelnde Scherzliedchen „Wille will will, der Mann ist kommen“ — drei Beiträge, die einstimmig unter anderm Titel schon in den Volks-Kinderliedern stehen. Von besonderer Schönheit und echte Brahms trotz der engen Fesseln der strengen Form sind die drei letzten elegischen Rückert-Nummern dieser Kanons. Hier verdient namentlich die — ausgedehnteste — Schlußnummer „Einförmig ist der Liebe Gram“ besondere Beachtung. Diese Bearbeitung von Schuberts „Leiermann“ ist ein Kanon von vier Sopranstimmen; den Dudelsackquintbaß auf Tonika und Dominante bilden die in sich wiederum kanonisch gesetzten beiden Altstimmen. Eichendorffs lustigen und in einen vierstimmigen Kanon gefaßten Sinnspruch „Ein Gems auf dem Stein“ beiseite gesetzt, ist der größere Rest Eros und Amor geweiht. Er birgt kunstvolle Nummern. So die vierstimmige sechste „So lange Schönheit wird bestehn“ (Hoffmann

von Fallersleben), ein Doppelkanon in der Umkehrung von natürlichstem Fluß zwischen den beiden Sopranen und Alt. Gleich künstlich gibt sich die neueste Nummer „An's Auge des Liebsten fest mit Blicken dich ansauge" (Rückert), ein Doppelkanon in der Quint zwischen erstem Sopran und erstem Alt, zweitem Sopran und zweitem Alt. Die zehnte vierstimmige Nummer, „Leise Töne der Brust" (Rückert), kennen wir aus der ersten Nummer („Nachtwache") der Fünf Gesänge für gemischten Chor op. 104. Eine kleine „antikisierende" Gruppe für sich bilden die beiden ersten Goethe-Nummern unsrer Sammlung, eine lieblich kolorierte Anrufung des Schlafgottes („Göttlicher Morpheus") und eine zart bewegte Liebesklage („Grausam erweiset sich Amor an mir").

Der „Jungbrunnen" des von Brahms herzlich verehrten Münchner Meisters der formvollendeten italienisierenden Novelle Paul Heyse in op. 44 hat auch vier Chorliedern des op. 62, Sieben Liedern für vierstimmigen gemischten Chor a cappella, als Quell gedient. Sie zeigen mit den übrigen weltlichen Sammlungen des Meisters für unbegleiteten gemischten Chor — den drei Gesängen für sechsstimmigen Chor a cappella op. 42, den sechs vierstimmigen Liedern und Romanzen op. 93a, dem Eichendorffschen „Tafellied" („Dank der Damen") op. 93b für sechsstimmigen Chor mit Klavierbegleitung, und den fünf Gesängen op. 104 für sechsstimmigen Chor —, daß Brahms an der Wiedergeburt des deutschen, durch die zahllosen Mendelssohn-Epigonen zu weichlicher bürgerlicher Sentimalität und bleichsüchtiger Kränklichkeit verflachten Chorliedes durch Wiedererneuerung des altdeutschen Chorliedes, namentlich des 16. Jahrhunderts, im modernen Geiste durch alle Schaffensperioden zielbewußt festgehalten hat. Und er hat das in der, für den modernen Künstler einzig gebotenen und richtigen Art getan: er beschwört nur da Geist und Ton der alten Zeit, wo es ihm durch den Text innerlich notwendig erscheint.

Man kann das in allen diesen Sammlungen von Chorliedern ausgezeichnet studieren. Zunächst in den drei Gesängen für sechsstimmigen Chor a cappella op. 42. Für sie zeichnet bereits der Chormeister der Wiener Singakademie verantwortlich. Sie gehören zu den klanglich schönsten und weichsten Brahmsschen Chor-

liedern. Die erste Nummer, Clemens Brentanos „Abendständchen“ („Hör', es klagt die Flöte wieder“), ein zauberhaft schön klingendes abendliches Stimmungsbild, zeigt das Vorbild und Muster der Alten namentlich in der Zweiteilung des sechsstimmigen Chores in zwei, einander nachahmende dreistimmige Gruppen (Frauen-, Männer) und in der metrischen, schwere Wortbetonungen („Hör'“) liebenden und aller festen, strenggegitterten modernen Taktstriche spottenden Freizügigkeit. Die zweite, in eine gleich weiche Klangschönheit getauchte Nummer, „Vineta“ (W. Müller), archaisiert nicht und ist in der Erfindung nicht eben bedeutend, wohl aber in der zarten und „lichtblau“-durchsichtigen Farbengebung ganz wunderbar schön. Sie fesselt durch die fein und unaufdringlich durchgeführte Fünftaktigkeit ihrer thematischen Gliederung; nur die Schlußkadenzen verlängern sie an den Hauptabschnitten der Dichtung von der alten versunkenen Wunderstadt auf Rügen durch Synkopierung um einen Takt. Die Bewegung wiegt sich durchgehends auf dem $^3/_8$-Takt. Die Perle dieser Sammlung ist wieder eine nordische Ossian-Nummer in Herders Nachdichtung, die dritte, „Darthulas Grabesgesang“. Die Erinnerung fliegt sofort zum „Gesang aus Fingal“, der letzten Nummer der vier Gesänge für Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe op. 17. Den Inhalt auch unsres Grabgesanges bildet eine Totenklage: die der am Grabe des schönen Mädchens von Kola, des letzten Zweiges von Thruthils Stamm, Darthula, versammelten Männer und Frauen. Wieder ist Ton, Charakter und Stimmung dieser Nummer nordisch gefärbt. Weniger vielleicht in dem anmutigen, doch etwas Mendelssohnisch gefärbten Mahn- und Weckruf des G-dur-Mittelsatzes „Wach' auf, Darthula, Frühling ist draußen!“, der schließlich gar lieblich antiphonisch zum Wechselgesang zwischen Männern und Frauen sich verdichtet, als in dem einander entsprechenden Haupt- und Schlußteil in g-moll. Hier hat Brahms den düsteren, grauen „altnordischen“ Charakter überraschend eigen durch einfache Mittel erreicht: durch Antiphonieren zwischen den Alt- und den Männerstimmen mit spätem Eintritt des helleren Sopran, durch einförmig psalmodierenden Ton („Mädchen von Kola, du schläfst“), altertümliche Harmonien, metrische Freiheit (Wechsel zwischen $^2/_2$- und $^3/_2$-Takt) und herbe, schmucklose Farbe, die erst gegen den Schluß des ersten Teiles, da, wo die Stimmen einander bei den Worten

„nimmer kommt dir die Sonne weckend an deine Ruhestätte“ in Gruppen zu drei zur Höhe drängen, die größere Wärme schmerzlicher Verzweiflung und lauter Klage annimmt.

Die sieben Chorlieder des op. 62 sind nach Inhalt, Form und Satz sichtlich möglichst einfach und faßlich gehalten. Sofort aber bemerken wir auch ihre Zweiteilung nach neu und alt. Wo die Dichtung alten Mustern nachgebildet ist, archaisiert Brahms ganz bewußt. Gleich die erste Nummer, „Rosmarin“ (aus „Des Knaben Wunderhorn“) schlägt den naiven Volkston des Mittelalters in entzückender Echtheit und in ganz leiser Schumannscher Färbung an. Die zweite, „Von alten Liebesliedern“ aus derselben Quelle mit dem wiegenden Schlußrefrain „Trab, Rößlein, trab für und für“ ist ganz zierliche Beweglichkeit, Verbindlichkeit und anmutige Heiterkeit der guten alten Zeit. Die fünfte, „All' meine Herzgedanken“ (aus Heyses „Jungbrunnen“), könnte auch in ihrer Zweiteilung der beiden Stimmengruppen (Männer, Frauen) und ihren strengen Kadenzierungen etwa von Eccard sein. Die letzte aber, „Vergangen ist mir Glück und Heil“ (altdeutsch), archaisiert mit wunderbarem Einfühlungsvermögen in Geist und Satz des alten deutschen Chorliedes in Harmonik und Metrik ($^4/_2$-Takt) bis zur völligen Aufgabe der eignen Persönlichkeit. Hier greift man das alte unsterbliche Muster förmlich mit Händen: Heinrich Isaaks andre Elendklage: „Innsbruck, ich muß dich lassen.“

In den übrigen Stücken dieser und der andren, oben zusammengestellten Sammlungen mit weltlichen gemischten Chorliedern steht namentlich nach seiten der echt Brahmsschen schwermutsvollen Resignation und geheimnisvollen Naturstimmung sehr viel Schönes, Eignes und klanglich Wundervolles. Dahin gehören z. B. zwei Waldbilder aus den vier Heyseschen „Jungbrunnen“-Liedern des op. 62. Wie wundersam deutsch-innig und tief gefühlsgesättigt in einem beinahe Mendelssohnschen Sinne, wie romantisch in Ton und Farbe breitet sich in der dritten Nummer die wunderkühle „Waldesnacht“ um uns; wie einfach und poetisch wird in der sechsten Nummer „Es geht ein Wehen“ erst das unheimlich und gedämpft verhaltene Moll der durch die schweren ostinaten Halben-Bässe gleichsam wie am Boden gehaltenen und durch den Wald singenden Windsbraut und dann das lichte Dur süßer Liebeshoffnung

mit den zarten Nachahmungen zwischen Sopran und Tenor einander gegenübergestellt!

Im späten, immer resignierteren Brahms des op. 93 a und 104 fallen namentlich Achim von Arnims intensiv und schmerzlich beseeltes „O süßer Mai“ aus op. 93a, die beiden herrlichen Nachtstücke der Rückertschen „Nachtwache“ („Leise Töne der Brust“ — „Ruhn sie? rufet das Horn des Wächters“), Kalbecks, in den süßen, sanften Schmerz stiller Hoffnungslosigkeit getauchtes „Letztes Glück“, Wenzigs „Verlorene Jugend“ und Claus Groths tief schwermütiger „Herbst“ („Ernst ist der Herbst“) in das gleiche elegische Gebiet. Es ist für Brahms sehr charakteristisch, daß grade diese Chorlieder zum Schönsten gehören, das er je geschrieben hat. Das gilt vor allem von der Krone im strahlenden Geschmeide des op. 104, Rückerts „Nachtwache“. Der erste dieser beiden Chöre („Leise Töne der Brust“) ist ein zartes Zwiegespräch, eine rührende Liebesklage zwischen den beiden dreistimmigen Gruppen des sechsstimmigen Chores; der zweite, der den toten Meister 1897 zur Ruhe sang, ein wundervolles Stück nächtlicher, mehr Eichendorffscher als Rückertscher Romantik. „Ruhn sie?“ geht der fragende Ruf in feierlich-stiller Nacht wie Hörnerklang und von der Tonika zur Dominante steigend von einer Schildwache zur andren; „Sie ruhn“ lautet ebenso weich und ernst die Antwort, von der Dominante wieder zur Tonika zurückfallend und sanft und mild im Frieden verklingend. Das Ganze ist so herrlich, daß man diese „Nachtwache“ wohl zehnmal ablösen möchte! Die übrigen Nummern dieser Sammlung stehen mindestens satztechnisch auf derselben außerordentlichen Höhe. Das gilt ganz besonders von der kunstvollen imitatorischen Stimmführung in Wenzigs fünfstimmiger „Verlorener Jugend“ (Kanon in g-moll zwischen Sopran und Alt, später zwischen erstem Baß und Sopran). Inhaltlich reicht Claus Groths vierstimmiger „Herbst“ am höchsten zur „Nachtwache“ herauf; es ist zu leidenschaftlich beseelten Tönen gewordene, tiefste und süßeste Resignation.

Die vierstimmigen Lieder und Romanzen op. 93a stehen noch nicht ganz auf der gleichen Höhe, sind auch im ganzen einfacher gehalten. Ja, sie mischen gelegentlich wieder leichteren Volkston hinein. Da gibt es ein rheinisches, den lustigen „Bucklichten Fied-

ler", und zwei serbische, „Das Mädchen" und „Der Falke". Die wundersame Geschichte des buckligen Fiedlers, dem eine schöne Frankfurter Fraue zum Lohn für sein gutes Spiel den Buckel wegnimmt, ist mit vieler Laune und, in der Schilderung der großen Schmauserei zur Feier der durch eine leere Quint gar bedrohlich charakterisierten Walpurgisnacht, auch mit dem nötigen Schuß Realistik erzählt. Das serbische „Mädchen" — es erschien später im op. 95 auch als einstimmiges Lied — fesselt, wie alle solche slawisierenden Brahmsschen Beiträge, durch seine aparte und zwanglos-natürliche Vereinigung von $^3/_4$- und $^4/_4$-Takt und durch seinen naiven und munteren Volkston. Der serbische „Falke" ist spröder und zurückhaltender; wieder aber gibt ihm der elastische und mannigfaltige Rhythmus einen bestimmten slawischen Natur- und Volkston. Arnims „O süßer Mai" ist die darauffolgende Nummer, Rückerts „Fahr' wohl!", eng verwandt. Auf diesen zwei entzückenden Partiturseiten wird der ganze sanfte und süße Abschiedsschmerz, den der Mensch beim Scheiden des Spätsommers und der davonziehenden Vöglein empfindet, lebendig. Die Perle dieser Sammlung aber ist die Schlußnummer, Goethes „Beherzigung", ein kräftiger, wie aus Stein gemeißelter vierstimmiger Doppelkanon zwischen Sopran und Tenor, Alt und Baß von unmittelbarer Wirkung. Dieses Stück, das einfachste zweiteilige Anlage mit höchster, dem Laien gar nicht zum Bewußtsein kommender Kunst vereint — wie fein ist nicht der umgekehrte Einsatz des Doppelkanon zu Beginn des zweiten Teiles in der Dur-Tonika! —, ist zugleich das Lebensbekenntnis des Menschen Brahms.

Eine kurze, gesonderte Betrachtung beansprucht das „Tafellied" („Dank der Damen") op. 93b für sechsstimmigen gemischten Chor mit Klavierbegleitung. „Den Freunden in Krefeld zum 28. Januar 1885" steht auf dem reben- und weinlaubumkränzten Titel. Aus Rudolf von der Leyens Brahmsbüchlein erfahren wir, daß das Werkchen auf einer Feier der Krefelder Konzertgesellschaft an diesem Tage zur ersten Aufführung kam, und daß Brahms sein Manuskript Rudolf von der Leyens Schwager Alwin von Beckerath und seiner Schwester Marie schenkte. Diese Gelegenheitskomposition im besten Sinne ist eine der unbekanntesten, dabei aber anmutigsten und frohgelauntesten Brahmsschen Schöpfungen. Eichendorffs Dichtung stellt

die Damen und Herren beim Festmahl in feinziseliertem Wechselgespräch einander gegenüber. Die Damen werfen den Herren schalkhaft vor, daß sie neben den Frauen leider auch noch andren Göttern — rotem und weißem Wein — huldigen. Die Herren, nicht auf den Mund gefallen, erteilen ihnen raschen Unterricht, wie das Glas richtig zu füllen sei und versöhnen sie schnell durch die galante Versicherung, daß man, wenn man schon nicht einer Besondren beim „Nippen" gedenkt, ins allgemeine zu Aller Schönen Preis trinke. Das ist ein überzeugend Argument: Damen und Herren vereinigen sich zum Schluß zu Dank und Gegendank. Brahms hat diesen Dialog formell außerordentlich einheitlich durch ein sehr energisch rhythmisiertes, joviales und leichtbeschwingtes Thema innerlich zusammengehalten und dabei auch einer fein durchgezeichneten Klavierbegleitung nicht vergessen. Zum Schluß vereinigen sich die beiden, getrennt behandelten Chöre zur glänzenden, und durch leichte Fugierung („Sänger, Frau'n, wo die im Bunde") womöglich noch begeisterter gehobenen Sechsstimmigkeit. Auch ein „Trinklied", aber eins, das sich mehr an einen intimeren festlichen Kreis, als an den großen Konzertsaal wendet. Für jenen erfordert es einen vortrefflich geschulten Chor; für diesen spannt es auch die Klavierbegleitung in einen engeren Rahmen. Vielleicht ist das ein äußerer Grund für die bedauerliche Tatsache, daß dies „Tafellied" noch heute — selbst in der Brahmsliteratur — beinahe zu den „Apokryphen" gehört.

Die deutsche Männerchorkomposition dankt Brahms leider nur ein einziges, aber sehr wichtiges Werk, die Fünf Lieder op. 41 aus dem Ende der sechziger Jahre. Wenn dieses prächtige Werk leider immer noch kein Hauptwerk im deutschen Männerchorleben geworden ist, so kennzeichnet das wie nichts anderes den immer mehr verflachten, sentimentalen, unmännlichen und instrumental verkünstelten modernen Geist des deutschen Männerchorstils. Freilich gibt's keine schmachtenden Serenaden zu girren, keine hundertstimmigen Wiegenlieder zu säuseln, keine teutschen Schlachtenbilder oder grauslichen Gespensterballaden mit wuchtigem Pinsel realistisch abzuschildern. Aber es gilt, echte und angestammte Aufgaben für den Männerchor zu lösen; zuerst ein mit altertümlich-strengen Dreiklangsharmonien gesetztes altdeutsches

Jägerlied „Ich schwing' mein Horn in's Jammertal", dann vier Carl Lemckesche Soldatenlieder zu singen, in denen ein kerniger und urwüchsig derber deutscher Soldatenhumor steckt. Die erste Nummer vom unglücklich liebenden Jägerburschen — wir kennen sie auch als Sologesang „Ich schell' mein Horn" aus op. 43 — wird uns nicht mehr überraschen; es mußte Brahms reizen, den strengen Stil und ernsten Ton des altdeutschen Chorliedes grade einmal auf den dunklen Männerchorsatz anzuwenden. Die vier übrigen Nummern schrieb der Patriot Brahms. Wir wissen aus Widmanns, Jenners und Ferdinand Schumanns Erinnerungen, ein wie begeisterter Soldat Brahms geworden wäre. Hier verrät er's auch musikalisch, und man mag nur hoffen und wünschen, daß diese Lieder das Gute und Gesunde am Militarismus des deutschen Soldatenvolkes durch allen inneren und äußeren Zusammenbruch für bessere kommende Zeiten wach halten und bewahren. Die erste, bekannteste Nummer dieser vier „Militaria", das „Freiwillige her!" ist gewiß nicht die musikalisch bedeutendste; aber sie wirkt zündend durch ihren scharf und alarmierend deklamierten Rhythmus und ihren männlichen, stahlharten Charakter. Das sinnige und weiche Gemüt des braven deutschen Soldaten zeigt sich im folgenden „Geleit", wenn ihn Brahms mit der zarten Schlußwendung „Auf Wiedersehn" aus Mendelssohns volkstümlichstem Scheidelied „Es ist bestimmt in Gottes Rat" über den herabgesenkten Sarg im Schlußrefrain jeder Strophe den Segen sprechen läßt. Eine Prachtnummer ist die folgende vierte „Marschieren" mit ihrem im Geschwindmarschtempo jugendlich ungestüm vorwärts drängenden Humor, ihrer gutmütig-derben Anrempelung aller mißlichen Vorgesetzten und ihrem vollen, volkstümlichen Schluß. Die Schlußnummer „Gebt Acht!" tritt als ernste zur ersten und zweiten. Zum ersten Male steht Brahms wie in dem viel späteren „Triumphlied" und in den „Fest- und Gedenksprüchen" als der getreue „Eckart des deutschen Volkes" vor uns. Rund zehn Jahre vor Ausbruch des Krieges mit Frankreich erhebt er beschwörend seine warnende und mahnende Stimme, auf der Wacht gegen die auf allen Seiten heimlich dräuenden äußeren Feinde zu sein; schneidend und scharf durchzieht dieser Weckruf auf Quint und Quart das kurze, elementar wirkende Stück. Heute vollends wird es tragisch erschüttern: als Nachklang von Deutschlands, schon

damals neidisch mißgönnter, kommender Größe und als Vorklang für ein neues und besseres Geschlecht . . . Und damit sei dieses einzige Heft von Brahms noch einmal zusammenfassend kurz und allgemein charakterisiert: als eine von gesunder und männlicher Kraft erfüllte und von aller weichlichen und weinerlichen Liedertafelei himmelweit entfernte gute und echte Kost für den deutschen Männerchor.

Eine besondere Stellung im Rahmen der kleinen Brahmsschen Chorwerke nimmt eine kleine, gegen Mitte der sechziger Jahre ohne Opuszahl erschienene Sammlung ein: Deutsche Volkslieder, für vierstimmigen Chor gesetzt. Wieder wie bei den Ungarischen Tänzen betont das Wörtlein „gesetzt" den fremden Originalursprung der Weisen: sie sind dem altdeutschen Liederbuch von F. M. Böhme entnommen und, nach Art der altdeutschen Liedersammlungen eines Finck, Forster, Ott u. a. im sechzehnten Jahrhundert, von Brahms mit feinstem Einfühlungsvermögen in alte Volkskunst teils künstlich polyphon, teils einfach homophon neubearbeitet worden. Er hat das als der feine und tiefgründige Kenner alter Vokalmusik mit unvergleichlichem Takt und Verständnis getan. Glücklicherweise ist aber überall nicht nur etwas Neues, sondern zugleich auch etwas echt Brahmssches daraus geworden. Wer sich in die ernsten, von tiefer Resignation durchzogenen Nummern dieser Sammlung vertieft — etwa „In stiller Nacht", „Schnitter Tod" —, weiß, wie das gemeint ist.

DAS DEUTSCHE REQUIEM

Das Deutsche Requiem op. 45 hat Brahms' Weltruhm als sein bedeutendstes Chorwerk und als die verbreitetste Messenkomposition seit Beethoven recht eigentlich begründet. Dieser Sieg erklärt sich aus seinem Charakter, der das Gefühls- und Empfindungsmäßige scharf in den Vordergrund rückt, und damit aus dem wunderbaren melodischen Zauber seiner weichen, echt gesangsmäßigen und in herrlicher, weitgeschwungener Linienführung verlaufenden Themen. Sein Schönheitsideal ist das klassische. Doch nicht das klassische mit dem weiten und freien geistigen Horizont eines Bach,

Händel oder Beethoven, sondern das klassizistische mit der auch in Schmerz und Trauer unsäglich rührenden Lieblichkeit der Kunst eines Thorwaldsen.

Brahms' Deutsches Requiem ist trotz aller konfessionslosen Auswahl und Gültigkeit seiner Bibelworte keine — aus dem Lateinischen übersetzte oder nachgebildete — katholische, sondern im Grunde eine protestantische Totenmesse. Dies Protestantische liegt weniger darin, daß sein Requiem völlig von der bekannten fünfsätzigen Form der lateinischen Totenmesse, als daß es von ihrem Inhalt vollkommen absieht. Und zwar liegt hier der fundamentale Unterschied in der verschiedenen Auffassung vom Tod und vom Leben nach dem Tode. Im Vorder- und Mittelgrunde der katholisch-lateinischen Totenmesse steht das Dies irae, der Tag des Schreckens, des Jüngsten Gerichts, der dem Abgeschiedenen mit Fegefeuer und Höllenqual droht und ihm nur durch das vermittelnde Eingreifen der Heiligen und die heißen Fürbitten der Hinterbliebenen um Erbarmen und ewige Ruhe zu einem Tag ewiger Wonnen wird. Das protestantische Requiem dagegen bekennt sich zu dem milderen Glauben an selige Auferstehung und Wiedersehen durch Jesu Christi Sühnetod. Sein Grundgedanke ist etwa der: Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. Gewiß ist alles Fleisch wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen; gewiß muß jeder Mensch einmal sterben. Aber der Tod ist keine ewige Vernichtung, sondern ewige Freude und Wonne wird die Erlöseten des Herrn ergreifen, und Schmerz und Seufzen wird weg müssen. Darum sagen wir zum Schluß: selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an. Denn der Tod führt uns zu einem besseren Leben; die auf Erden einen gottesfürchtigen und gerechten Lebenswandel führten, werden im Himmel ihre Lieben wiedersehen und von ihrer Mühe und Arbeit ruhen, denn ihre Werke folgen ihnen nach.

So wandelt sich das lateinische liturgische und dogmatisch-zeremonielle Totenamt in die deutsche, allen Konfessionen, allen Glaubensstufen zugängliche allgemein menschliche, musikalisch verklärte Trauerfeier, deren tiefergreifende und gemütvolle Wirkung nicht zum wenigsten auf der trost- und hoffnungsvollen Milde seines Grundgedankens, in dem möglichen Ausgleich des entsetzlichen Ge-

gensatzes zwischen irdischer Nichtigkeit und Vergänglichkeit, zwischen den Schrecken des Jüngsten Gerichts einerseits und der himmlischen Herrlichkeit andrerseits beruht. Nur einmal, im sechsten Satz, reißt die „Zeit der letzten Posaune", das Dies irae alter Fassung, kurz und schreckhaft die Herrschaft an sich. Anordnung und Durchführung dieser tiefen und versöhnlichen Grundidee in den frei der Heiligen Schrift entnommenen Worten des Textes sind Brahms' eigenstes und persönlichstes Werk. Nur ihm, der seinem Freunde von der Leyen gestand, daß er als echter Norddeutscher jeden Tag nach der Bibel verlange, keinen Tag ohne sie vergehen lasse und auch im Dunkeln seine Bibel im Studierzimmer gleich herausgreife, der von Kind auf ein Bibelfester und Gläubiger war, konnte diese leider nie genügend gewürdigte restlose Verwirklichung seiner Idee so schön und so feinfühlig in der Zusammenstellung des Textes gelingen. Er hat diesen ewigen Grundgedanken, den ebenso ewigen Gegensatz zwischen irdischem und himmlischem Leben, zwischen Vergänglichkeit, Mühseligkeit und Ewigkeit, zwischen Leben und Tod später noch mehrfach in größeren Chorwerken abgewandelt: im Schicksalslied, im Gesang der Parzen, in der Nänie.

Das Deutsche Requiem hat sieben Sätze. Nur drei von ihnen, der dritte, fünfte und sechste, weben Solostimmen hinein; alle übrigen sind reine Chorsätze. Trotz der kurzen Dies-irae-Episode im sechsten Satz läßt sich inhaltlich eine Zweiteilung rechtfertigen. Die erste Hälfte — erster bis dritter Satz — ist dem irdischen Leid, der Klage und Trauer um die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des Menschenlebens beinahe mehr geweiht, wie dem Trost und der ewigen Freude und Wonne der Erlösten. Die zweite Hälfte — vierter bis siebenter Satz — wandelt die Trauer Schritt für Schritt durch frommen Glauben, Trost und Freude im lebendigen Gott in himmlische Seligkeit und jauchzende Auferstehung.

Jeder einzelne Satz des Deutschen Requiems ist ein bestimmter und besonderer Charakter. Seine möglichst eindeutige und scharfe Ausprägung geht bis in das einzelne Klangbild hinein. Auch dies ist norddeutsch, ist Brahmsisch in der Bevorzugung der dunklen Farben. Wie schön und wie vielsagend ist im ersten Satz („Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden") der Verzicht auf die hellen Klangfarben der Geigen! Was der zweiten

Brahmsschen Serenade dadurch das Heimliche und Nächtliche gibt, verleiht dem ersten Requiem-Satz mit den Teilungen der Bratschen, der zarten Verwendung der Harfe den Charakter einer herzergreifend ergebenen und stillen Trauer. Wir denken nicht daran, daß schon ältere Komponisten wie Méhul (Uthal), Cherubini, Hauptmann u. a. in dramatischen oder kirchlichen Werken und ähnlichen Fällen dunkler Seelenstimmungen auf die Violinen verzichtet haben, sondern wir empfinden diesen feinen Zug bei Brahms seiner poetischen Idee halber als neu und original. Und ähnlich steht es mit den Klangbildern der übrigen Sätze. Sie sind so genial wie einfach ersonnen, daß sie sofort zeigen, wie wenig die Meinung zu Recht besteht, daß Brahms nicht habe instrumentieren können. Hier einige wenige, aber sehr charakteristische Beispiele: Im zweiten Satz („Denn alles Fleisch, es ist wie Gras, und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blume") ist es der klangliche Gegensatz zwischen der starr und unerbittlich wie ein apokalyptischer Reiter dahinziehenden altertümlichen und ganz von fern an den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" anklingenden Unisono-Melodie des Chores — wir finden ihre thematischen Kleinzellen in rhythmischer Verkürzung zu Vierteln und Achteln im Hauptthema des Scherzo (h-moll) im H-dur-Klaviertrio op. 8 und im Hauptthema des Finale im Es-dur-Horntrio op. 40 — und dem in schwerem Trauermarschrhythmus sich dahinschleppenden Orchester einerseits und dem mächtig sich aufschwingenden Freudenhymnus des Schlußteiles („Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen und gen Zion kommen mit Jauchzen"). Im dritten Satz („Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß"), ist es der gleiche scharfe Gegensatz zwischen dem eigentümlich leeren und dünnen Orchestersatz und den von Unruhe und Seelenangst auf und abwärts getriebenen und pausendurchsetzten Worten des Solo-Bariton und der über dem, sechsunddreißig Doppeltakte auf D erdröhnenden Orgelpunkt kompakt und in strenger Polyphonie aufgebauten jubelnden Schlußfuge über „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand". Im vierten, Mendelssohnisch-freundlichen („Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth") die reiche Verwendung der sanften Holzbläser und Hörner bei durchsichtigstem Orchestersatz; im „Dies irae" des sechsten mit seinem kompakten, in enge Lage wild zusammengepreßten Chorsatz („Denn

es wird die Posaune schallen"), und im siebenten und letzten bei den Worten „Ja, der Geist spricht" die der Posaunen zur Ausprägung schreckensvoller oder mystisch-visionärer Stellen.

Hinter dem Klang die Form und der Inhalt. Wie die Zusammenstellung des Bibeltextes, ist auch die Form des Deutschen Requiems im einzelnen und ganzen ein Meisterstück für sich. Die Form der einzelnen Sätze ist im allgemeinen zweigeteilt, zumeist in der Richtung auf scharfe innere und äußere Gegensätze zwischen Trauer und Freude (erster Satz), irdischer Qual und himmlischer ewiger Freude (zweiter Satz), menschlicher, zweifelnder Unruhe, Ratlosigkeit, Seelenangst und göttlicher Ruhe und Festigkeit (dritter Satz), Trauer und Trost (fünfter Satz), Tod, Grab, Jüngstes Gericht und Auferstehung (sechster Satz). Die Form des Ganzen ist thematisch kreisförmig oder ringförmig in sich geschlossen: „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an" singt der Chor im letzten Satz auf das Thema des ersten Satzes: „Selig sind, die da Leid tragen."

Der oben betonte bestimmte und besondere Charakter jedes einzelnen Satzes macht ein vergleichsweises Abwägen der Sätze untereinander ziemlich fruchtlos. Im ganzen darf gesagt werden, daß Brahms auch in diesem Werk immer da das Persönlichste und Schönste zu sagen weiß, wo es gilt, verklärter Resignation, mild-ernstem Trost, tiefem Weltschmerz, wehmütiger Klage, tieferregter seelischer Unruhe, lieblicher Idylle, mystisch-visionärer Versenkung musikalischen Ausdruck zu geben. Dahin gehören beispielsweise der ganze erste und letzte Satz mit der wunderbar edlen melodischen Linienführung breitgespannter und weicher Kantilenen, dahin der starre und düstere stilisierte Trauermarsch des zweiten, das nur mühsam aus folternder Seelenangst allmählich sich sammelnde Gebet des dritten Satzes, die zarte, biblische Idylle des vierten Satzes. Dahin endlich die schwerblütige Mischung von Trauer und Trost im fünften, und die gewaltigen Phantasievorstellungen von Tod, Grab, Jüngstem Gericht und Auferstehung im sechsten Satz. Vielleicht sind es doch grade diese unerbittlich herben, wilden und düsteren Phantasievorstellungen des zweiten und sechsten Satzes, die seelisch und musikalisch die Krone des ganzen Werkes bilden. An Persönlichkeit, keineswegs aber an kontrapunktischer Meister-

kunst, innerem Schwung und äußerem Glanz stehen dagegen die mächtigen, der Auferstehung, seligen Wonne und jauchzenden Freude der Erlösten in Zion, dem Ruhm und der Anbetung Gottes gewidmeten Chorsätze und Chorfugen des zweiten, dritten und sechsten Satzes zurück. Sie kommen von Händel (Oratorien), Bach (Passionen, h-moll-Messe) und Beethoven (Missa solemnis, neunte Symphonie) und sind in dem unaufdringlich ausgeschütteten Füllhorn ihrer altmeisterlichen kontrapunktischen Künste und Kunststücke der Hauptsitz der archaisierenden Elemente im Requiem. Zwei von ihnen türmen sich zu ragenden und schwindelnd hohen Gipfeln: die Händelianische D-dur-Fuge mit dem berühmten Orgelpunkt über „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand" am Schlusse des dritten, und, in noch viel großartigerer Weise, die wie aus Stein gemeißelte gewaltige und Bachisch monumentale C-dur-Fuge über „Herr, du bist würdig, zu nehmen Preis und Ehre und Kraft" des sechsten Satzes. Das eigentlich Brahmssche dieser großen krönenden Chorfugen liegt in den von ihnen eingeschlossenen stillen, nachdenklich-versonnenen oder innerlich beseligten Episoden. So bei „Ewige Freude wird über ihrem Haupte sein" im großen Chorsatz „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen" des zweiten, oder bei „Denn du hast alle Dinge erschaffen" in der großen C-dur-Chorfuge des sechsten Satzes.

Wir ziehen das Fazit. Brahms' Deutsches Requiem steht in der vordersten Reihe der großen Meister- und Hauptwerke protestantischer Kirchenmusik von allgemein konfessioneller Geltung, die von Bach und Händel über Beethovens Missa solemnis und Mendelssohns Oratorien in die neuere Zeit führen. Wenn aber, grade wie bei Mendelssohn, namentlich die beiden inhaltlich und musikalisch verhältnismäßig leicht wiegenden und eingänglichen Mittelsätze, der nachkomponierte vierte („Wie lieblich sind deine Wohnungen") und der fünfte („Ihr habt nun Traurigkeit") mit seinem himmlisch verklärten Sopransolo in den Gottesdienst und die Kirchenkonzerte auch kleinerer und kleiner Städte aufgenommen sind, so kennzeichnet das den im edelsten Sinne bürgerlichen, den deutsch-gemütvollen, den norddeutsch-gefühlsmäßigen Charakter von Brahms' Kunst. Es kennzeichnet aber auch den ganz gehörigen und nachweislichen Abstand zwischen ihm und den einschlägigen

großen oratorischen Werken Bachs und Händels, die immer mehr und stärker als früher den inneren Gradmesser für Brahms' Deutsches Requiem abgeben. Wenn wir heute z. B. zu den früher in eine Reihe mit solchen jener großen Altmeister gerückten fugierten Sätzen des Deutschen Requiems langsam eine andre, ein wenig abgekühlte Stellung eingenommen haben, ja, wenn selbst der berühmte große Orgelpunkt in der „Gerechten Seelen" nicht immer mehr so recht verfangen will, so zeigt das zum mindesten, daß die allerbeste Zeit für das Brahmssche Requiem vielleicht doch schon vorüber ist, daß der Symphoniker Brahms dem Vokalkomponisten entschieden im Laufe der Jahre den Rang abgelaufen hat. Das nimmt aber dem Deutschen Requiem selbst natürlich nichts von seiner über das Urteil einer Zeit erhabenen großen Bedeutung und einzigartigen Schönheit.

DIE GROSSEN CHORWERKE

Von Brahms' großen Chorwerken sind vier, der Rinaldo, die Rhapsodie aus Goethes „Harzreise im Winter", das Schicksalslied und das Triumphlied in den Jahren 1869—72, zwei, die Nänie und der Gesang der Parzen, etwa ein Jahrzehnt später, in den Jahren 1881—89, entstanden. Man spürt das namentlich in Form und Stil: je später, desto konzentrierter, gedrungener und strenger. Innerlich jedoch gehören von ihnen das Schicksalslied, der Gesang der Parzen und die Nänie zur ersten antikisch-hellenistischen, die Rhapsodie und der Rinaldo zur zweiten Goetheschen, das Triumphlied zur dritten vaterländischen Gruppe zusammen.

Von allen steht das Schicksalslied für gemischten Chor und Orchester op. 54 innerlich und äußerlich dem Deutschen Requiem am nächsten. Auch dieses „Kleine Requiem" behandelt den ewigen Gegensatz zwischen Leben und Sterben, grausam leidenden kämpfenden Menschen und in himmlischer Ruhe selig genießenden Göttern, Ungewißheit, Vergänglichkeit und Ewigkeit. Es behandelt ihn in der Dichtung Friedrich Hölderlins: romantisch in den herrlichen Bildern der droben im Licht auf weichem Boden wandelnden, schicksallos wie der schlafende Säugling atmenden und mit stiller

ewiger Klarheit selig blickenden Himmlischen, der blindlings von einer Stunde zur andren ins Ungewisse hinabfallenden und wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfenen, leidenden Menschen; klassisch bei aller Weichheit, allem tief durchklingenden milden, versöhnenden und erbarmenden Unterton in der erbarmungslosen Anerkennung und Durchführung der antiken Schicksalsgewalt: es gibt kein Schicksal, kein Erbarmen, kein Mitleid bei den ewigen Göttern. Unbarmherzig und trostlos — so sagt der Schluß — bleibt unter Menschen ewig nur ihr elendes Los und die Ungewißheit des letzten „Wohin?"

Brahms ist kein Hyperion; bei ihm findet sich — wir werden das im Gesang der Parzen noch deutlicher bestätigt sehen — nichts von jener antiken Größe, von jener schicksalsgewaltigen Auffassung des Lebens, wie sie die wahrhaft großen Künstler, wie sie ein Bach, Händel, Mozart oder Beethoven, ja, trotz seiner weit hinter der Brahmsschen zurückstehenden Bildung und seines einfachen Menschentums, selbst ein Schubert besessen. Ihm wallen das Erbarmen und das Mitleid mit dem gequälten Menschengeschlecht zum Schlusse hoch auf. Er sucht die erbarmungslose antike Schicksalsauffassung mit so echt deutscher wie echt Brahmsscher Gefühlsweichheit zu mildern und möglichst auszuschalten. Damit verrät er nun freilich, daß ihm jene, nur den ganz großen Künstlern eigene und von wirklicher Größe untrennbare Universalität des Empfindens fehlt. Und zwar nicht etwa aus Mangel an Bildung — denn Brahms war einer der gebildetsten Komponisten aller Zeiten —, sondern weil die antike griechische Schicksalsidee seinem Fühlen einfach nicht völlig organisch eingegliedert war.

So sieht denn Brahms seine Hauptaufgabe nicht darin, die entsetzlichen Gegensätze dieser Dichtung zwischen Himmel und Erde, Göttern und Menschen auch musikalisch erbarmungslos, unbeugsam und unerbittlich mit all' der antiken Schicksalsgewalt dieser Ewigkeitsidee zu enthüllen, sondern sie vielmehr durch Erbarmen und Mitleid zu verhüllen, zu mildern und nach Kräften zurückzudrängen. Das ist nicht antik, nicht universal und groß empfunden, aber es ist ehrlich, menschlich schön und edel und echt Brahmsisch, und es ist ein weiteres schönes und lehrreiches Zeugnis wider den angeblich so herben Brahms. Er erreicht seine Absicht in gleich ein-

facher, wie genialer und vielsagender Art: er wiederholt die wundervolle, edel-schwärmerische, sehnsuchtsvoll und selig verklärte Orchestereinleitung (Langsam und sehnsuchtsvoll) in Es-dur noch einmal am Schlusse in C-dur (Adagio) als traumhaft zarte Vision und leitet damit den vom voraufgehenden Menschen- und Lebenskampf erschütterten Hörer zu Frieden, Wehmut, Ruhe und Hoffnung zurück.

Zugleich verbindet er damit einen tiefen, die Antike in christliche Auffassung umdeutenden Sinn: er erfüllt die irdische Sehnsucht durch himmlische Verheißung: es wartet der Menschen doch noch ein besseres Los als das fürchterliche, das der Dichter malt. Dementsprechend liegen die höchsten musikalischen Schönheiten und Eigenheiten vielleicht weniger in der bis zum Dramatischen und Dämonischen anschaulichen und schlagkräftigen Schilderung des hoffnungslosen Kampfes und Sturzes der leidenden Menschen, die bald das breite, harte und herbe Unisono der Chorstimmen zu wilderregter gleichmäßiger Achtelbewegung des Orchesters, bald einen, in sanft ergebener und wehmütiger Resignation still fugierenden polyphonen Satz der Chorstimmen, bald leidenschaftliche verzweifelte Aufschreie („blindlings"), bald chromatisch dahinjammernde Gänge, bald gebrochenes und fassungsloses Stammeln („in's Ungewisse hinab") bevorzugt, als in Allem, was Sehnsucht und Hoffnung, Wehmut und still verklärte selige Freude heißt. Dahin gehört der instrumentale Prolog und Epilog, die in lichte und weiche Holzbläserfarben (Flöte) des begleitenden Orchesters getauchte und leicht dahinschwebende Schilderung der Götterwelt von dem Wandeln der seligen Genien auf weichem Boden (Chor-Alt: „Ihr wandelt droben im Licht") und der ganze Mittelteil von der, unter der Götterharfe herrlich aufblühenden Melodie („wie die Finger der Künstlerin heilige Saiten") an bis zu dem a cappella abschließenden schönen Bild der in stiller, ewiger Klarheit blickenden seligen Götteraugen. In solchen Partien liegt einzig das Antike des Schicksalsliedes, liegt aber auch — man vergleiche hier namentlich die wonnevoll beruhigende Schlußkadenz des Abschnittes von der Künstlerin heiligen Saiten mit der zu den Worten „Ewige Freude wird über ihrem Haupte sein" am Ende des zweiten Satzes in jenem großen kirchlichen Werke — seine teilweise enge seelische und musikalische Verwandtschaft mit ähn-

lichen lyrischen Sätzen und Partien des Deutschen Requiems. Dort wie hier folgt einem mächtigen inneren Aufschwung ein ganz stiller, in sich gekehrter und frommer Abschluß. Dort wie hier schlägt Brahms seine tiefsten und ergreifendsten Töne in Trauer und Trost an. Im Schicksalslied wohl da, wo die zweite und letzte Schilderung des Sturzes der Sterblichen in langhinhallenden dumpfen Paukenwirbeln und erschauernden Klagen und Seufzern im leeren unisono immer je zweier Stimmen („in's Ungewisse hinab") erstirbt, verlöscht, und nun jener verklärende visionäre Orchesterepilog gewissermaßen den sanften Schleier christlichen Mitleidens und Mitfühlens über die erbarmungslos harte Szene antiker Schicksalsgewalten deckt.

Wie das Schicksalslied zum Deutschen Requiem, steht der Gesang der Parzen aus Goethes Iphigenie für sechsstimmigen Chor und Orchester op. 89 zum Schicksalslied. Dichterisch wie musikalisch. Dichterisch in der poetischen Grundidee des schroffsten Gegensatzes zwischen der seligen Ruhe der Götter und der erbarmungs- und mitleidlos von ihnen zur Strafe für den Zwist „in nächtliche Tiefen" hinuntergestürzten, vergebens gerechten Gerichtes harrenden und bis in entfernte Geschlechter von ihnen mit Fluch und Verbannung belegten sterblichen Menschen. Dort herrliche Himmelsruhe mit Stühlen um goldene Tische auf Klippen und Wolken und ewige Feste, hier entsetzlicher Titanen- und Menschenkampf in Schlünden der Tiefe, Ächtung von Kindern und Kindeskindern, Verbannung in nächtliche Höhlen. Die musikalische Verwandtschaft des Gesanges der Parzen mit dem Schicksalslied springt in die Augen; am deutlichsten vielleicht da, wo die gleichen Worte — „auf Klippen und Wolken sind Stühle bereitet" — den gleichen pausendurchsetzten Chorsatz hervorrufen: eine Art moderner Wiedergeburt des Hoketus in der mittelalterlichen Musik. Dort im Schicksalslied vierstimmig zusammen, je ein Viertel Pause und ein Viertel Akkord, hier im Gesang der Parzen je dreistimmig Frauen- und Männerstimmen einander antwortend, in Engführungen antiphonierend; deutlich auch da, wo das ewige Reich der Götter im folgenden geschildert wird. Im übrigen ist der Gesang der Parzen in der musikalischen Form ungleich knapper und im Charakter geschlossener und lapidarer gefaßt als das Schicksalslied.

Diese äußerste Knappheit ist antikisch. Antikisch in Musik und Charakter auch alles, was die unnahbare Hoheit, erbarmungslose Härte und Mitleidlosigkeit der ewigen Götter, was die Furcht des Menschengeschlechtes vor ihnen charakterisiert. So die streng gebundene, wuchtige und tiefschmerzlich erregte Orchestereinleitung (Maestoso, d-moll), so das „Leitthema" des ganzen Hauptteiles, die darauf antiphonisch, in Männer- und Frauenstimmen geteilt zu dumpfen Paukenwirbeln einsetzende und wie gebrochen und erstarrt von dem Entsetzlichen in tiefer Resignation deklamierte Klage „Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht". So die herrische Schilderung der furchtbaren Göttermacht über Händelschen punktierten Rhythmen („Auf Klippen und Wolken sind Stühle bereitet um goldene Tische"), der göttlichen Sorglosigkeit und Festesfreudigkeit („Sie aber, sie bleiben in ewigen Festen an goldenen Tischen"), des grausen Sturzes der von ihnen verschmähten Sterblichen („Erhebet ein Zwist sich, so stürzen die Gäste, geschmäht und geschändet, in nächtliche Tiefen") von musikalisch fast Bachisch drastischer Tonsymbolik und motivisch aus dem „Leitthema" abgeleiteter Einheitlichkeit in der Entwicklung der empörten, wie fassungslos vor Wut wild modulierenden Engführungen.

Allein, antikisch ist nicht antik. Goethes Auffassung von der Unerbittlichkeit und Erbarmungslosigkeit der Schicksalsgewalt ist durchaus antik. Je antiker, je hellenistischer und Goethescher ein Komponist sie nachfühlt, desto unerbittlicher und erbarmungsloser wird er seine Dichtung in Musik setzen. Und in ihm vor allem die für den Charakter des ganzen poetischen Vorwurfs entscheidenden Worte der vorletzten Strophe: „Es wenden die Herrscher ihr segnendes Auge von ganzen Geschlechtern, und meiden, im Enkel die ehmals geliebten, still redenden Züge des Ahnherrn zu seh'n." Brahms tut es nicht. Wie den Schluß des Schicksalsliedes, biegt er auch den des Gesanges der Parzen um. Ins Weiche, in Gefühle des Mitleidens und Erbarmens mit den durch die Götter gestürzten Sterblichen. Wieder — wir müssen es wiederholen — ist das nicht antik, nicht im antiken, im Goetheschen Sinne wirklich groß und universal, aber es ist menschlich edel und schön, durchaus ehrlich und echt Brahmsisch. Und wieder ist das etwas, das nicht durch noch so hohe Bildung, nicht durch geistige, verstandes-

mäßige Reflexion errungen werden kann, sondern ganz organisch in der Natur, im Fühlen des Menschen und Künstlers liegen muß. Brahms besaß es nicht und hat es auch nicht erheuchelt, um solchen Vorwürfen, solchen Ewigkeitsideen wenigstens äußerlich gerecht werden zu können. Darum löst und taucht er diesen ganzen zweiten, diesen mit den oben erwähnten Worten im sechsstimmigen a-cappella-Chor einsetzenden Schlußteil in milde Wehmut und sanfte Klage, in an sich wunderbar schöne und ergreifende Töne des süßschmerzlichen Erinnerns an das selige Einst von tief beruhigender und verklärender Wirkung. Und so komponiert er schließlich auch ganz folgerichtig die das Ganze gewissermaßen in den visionären Schleier einer alten Göttersage rückenden Worte der Schlußstrophe „So sangen die Parzen; es horcht der Verbannte in nächtlichen Höhlen, der Alte, die Lieder, denkt Kinder und Enkel und schüttelt das Haupt". Er tut das in ganz schlichtem und gedämpftem psalmodierenden Ton der bald einzeln singenden, bald zu zweien und dreien sich zusammenschließenden und sich gleichsam in Nichts ppp verlierenden Chorstimmen.

Brahms hat diese beiden ersten seiner hellenistisch gefärbten großen Chorwerke sehr lieb gehabt. Dietrich hat uns im ersten Teile dieses Buches aus seinen Erinnerungen den ersten Entwurf des Schicksalsliedes am Meeresstrande von Wilhelmshaven mitgeteilt und besonders betont, daß der Meister von der Dichtung Hölderlins „aufs tiefste ergriffen" gewesen sei. Von der Leyen hat uns berichtet, daß Brahms bei der Krefelder Erstaufführung des Gesanges der Parzen „die hellen Tränen der Rührung und Freude über die Wangen liefen". Das ist sehr charakteristisch und bestätigt das, was über die inneren Beweggründe der Brahmsschen „Umbiegung" in den Schlußteilen beider Werke oben gesagt wurde.

Das dritte, ungleich seltener aufgeführte dieser „hellenistischen" Brahmsschen Chorwerke ist die Schillersche „Nänie" für Chor und Orchester (Harfe ad libitum) op. 82, die seiner zurückbleibenden Mutter, Frau Hofrat Henriette Feuerbach († 1880), gewidmete Totenklage um den zu früh dahingeschiedenen Freund und Maler Anselm Feuerbach. Die Erklärung der Nänien gibt uns die antike Literatur: es waren die Klagelieder, die anfangs die Hinterbliebenen, später die bezahlten Klageweiber den Toten bei ihren Bestattungen sangen,

indem sie sich dabei zum Zeichen des Schmerzes Brust und Arme schlugen. Schillers und Brahms' Nänie besingt den Tod der Griechen. Er kommt als junger freundlicher Genius und Zwillingsbruder des Schlafes mit umgekehrter Fackel. Sanft löscht er die Flamme des Lebens; der Tote wird in einem Sarkophage beigesetzt oder verbrannt und seine Asche in Urnen verwahrt — beides weit draußen vor der Stadt mit schönen Ruheplätzen an der lieblich ins freie Land hineinziehenden heiligen Gräberstraße. Totenhaus und Grabstein schmückt man mit anmutigen bildlichen Darstellungen im Relief aus Leben, Beruf und Beschäftigung des Verstorbenen und schämt sich dabei durchaus nicht, auch die fröhlichen Seiten des Lebens noch einmal anklingen zu lassen.

Aus diesen Stimmungen der griechisch-römischen, der antiken „heidnischen" Totenklage heraus erwuchs die Schillersche und Brahmssche Nänie. Sie ist ein Kleinod musikalischer Lieblichkeit, Zartheit, Milde und Sanftmut, das den Schmerz in Wehmut, die Klage in Trost, die Trauer in stille, süß-schmerzliche Erinnerung und freundliche Versöhnung wandelt. „Auch das Schöne muß sterben", singen die Trauernden in dem ruhig und breit im $^6/_4$-Takt, ohne alle schärferen Akzente des Schmerzes, der Verzweiflung oder der Klage einfach fugiert in wonnevollen Sequenzen dahinfließenden Anfangschor; „Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich" schließen sie immer stiller und immer getrösteter. Nicht umsonst formt sich hier der Mund der Geliebten wieder zu Anklängen an das Deutsche Requiem: es ist der ernste, milde, weiche Ton von Trauer und Trost, es ist der Thorwaldsensche Ausdruck der höchsten Anmut und Lieblichkeit auch im Schmerz um einen teuren Toten, der die Nänie mit dem ersten und letzten Satz des Deutschen Requiems aufs innigste und innerlichste verbindet. Dort wie hier bestimmt der Text und die Stimmung die Komposition bis ins Klangbild hinein. Die zarten, weichen Farben der Holzbläser und Hörner, des durchsichtig gesetzten Streichquintetts, die dunklen der drei Posaunen, die lichten der womöglich im antiken Sinne mehrfach besetzten Harfe überwiegen durchaus. Wie sparsam und doch wie fein sind unter ihnen beispielsweise die Posaunen verwandt; sie begleiten einzig das hocherregte Schlachtbild, da der göttliche Achill „am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt", und sie mischen

feierlich und leise ihre ernsten Töne in die tiefen Klagen, „daß das Vollkommene stirbt, das Schöne vergeht".

Der Grundcharakter der Schiller-Brahmsschen Nänie ist im antiken Sinne in Ruhe und Anmut gebändigter Schmerz. Nur da, wo die schaumgeborene Göttin Aphrodite mit allen Töchtern des Nereus dem Meere entsteigt und die Klage um den verherrlichten Sohn anhebt, bricht auf eine Weile mit dem strahlenden Fis-dur und der den breiten, vollen Klagegesang im $^4/_4$-Takt umrauschenden Harfe die Sonne durch die dunklen, doch nirgends schweren Wolken. Der Schlußteil schließt thematisch wieder an den ersten an; er erwärmt sich noch einmal in einigen herrlichen, kurzen a-cappella-Takten („im Mund der Geliebten") und endet dann selig-verklärt in mehrmaliger sanfter Wiederholung des „herrlich". So wird Brahms' Nänie zugleich zu einem wunderschönen musikalischen Symbol der Kunst dessen, den sie als allzufrüh Vollendeten beklagt: des großen Wiedererneuerers der klassischen Antike im modernen Geiste, Anselm Feuerbachs.

Eine zweite, weit seltener gehörte Goethesche Gruppe der großen Brahmsschen Chorwerke bilden die Rhapsodie aus Goethes „Harzreise im Winter" und der Rinaldo. Die Rhapsodie für eine Altstimme, Männerchor und Orchester op. 53 bedarf einer kurzen Erläuterung ihres dichterischen Vorwurfs. Er ist nur schwer verständlich ohne die Erinnerung an Goethes Harzreise im Winter 1777, zu der ihn nach seinen Mitteilungen an Charlotte von Stein der Brocken, das geologische Studium in den Bergwerken, vor allem aber der Wunsch einer persönlichen Bekanntschaft mit dem jungen, vor Menschenhaß, Selbstquälerei und Wertherstimmung sich brieflich zu ihm flüchtenden Plessing verlockten. Eigene dunkle und leidenschaftlich erregte Gedanken, schwere Erinnerungen und Wirrungen der Gefühle begleiteten ihn. All' dies zittert in dem herrlichen Gedicht noch sichtlich nach. Es mußte Brahms, den modernen Meister des Weltschmerzes, der Resignation in der Musik besonders zur Vertonung reizen. Er wählte aus ihm drei Strophen, die ebenso viele, unmittelbar ineinander übergehende Teile seiner Komposition ergeben. Die erste („Aber abseits, wer ist's?", Adagio c-moll $^4/_4$), deren Hauptanteil dem Orchester zufällt, zeichnet uns den mit sich und der Welt zerfallenen unglücklichen, abseits und

einsam durch das winterlich öde Gebirge streifenden Jüngling mit einfachsten, aber anschaulichsten musikalischen Mitteln: mit seufzend und schwer Schritt um Schritt zur Tiefe schreitenden Baßthemen, stechenden Sforzatis, fahlen Tremolis der gedämpften Streicher, übermäßigen Akkorden, schroffem Wechsel der Dynamik, leeren, nur vom Baß und der tief empfindungsvoll mit ganz sparsamen Strichen bald ganz arios, bald halb deklamiert die Situation ausmalenden Singstimme gestützten Takten. Das Ganze ein intensiv durchgefühltes dunkles Instrumentalstück mit obligater Singstimme, das zunächst mehr den allgemeinen Hintergrund malt. Mit dem zweiten Teil („Ach, wer heilet die Schmerzen deß, dem Balsam zu Gift ward", Poco Andante c-moll $^6/_4$) wird aus dem Allgemeinen das Besondere, Subjektive. Nun klagt die Singstimme mitfühlend um den unglücklichen Jüngling in weit und ruhig gespannten Bogen der Melodielinien, äußerlich in ruhigen Halben über fest liegenden Bässen gesammelt, doch innerlich, wie die weiten flackernden Intervalle und die heftige, bei dem Wort „Menschenhaß" fast dramatisch akzentuierte innere Erregung verraten, nur mühsam zur Fassung sich zwingend. Das Orchester tritt in die Rolle des Begleiters zurück und nur gelegentlich und ganz kurz selbständiger hervor, indem es namentlich bei den Worten „aus der Fülle der Liebe trank" mit weichen Terzenmelodien und gefühlsgesättigten Vorhalten weichere und freundlichere Töne in diesen düster-erregten Teil zu bringen sich bemüht. Der dritte Teil („Ist auf deinem Psalter, Vater der Liebe, ein Ton seinem Ohr vernehmlich", Adagio C-dur $^4/_4$) bittet für ihn heiß, innig und demütig um Erquickung und Heilung. Der hier mit tief ans Herz greifender Wirkung zum ersten Male mezza voce im pp einsetzende Männerchor und das ruhig darüber schwebende Altsolo vereinigen sich über der Triolenbegleitung im pizzicato der Bässe zu einer jener tief und schwer empfundenen, schwerblütig verhaltenen Melodien frommen Glaubens und inbrünstiger Bitte, die Brahms ganz allein eigen sind. Hier wird wieder der edel-schwärmerische Liebes- und Sehnsuchtston von Beethovens Liederkreisen angeschlagen; und wie überströmend warm und edel baut sich in einem letzten imitatorischen kleinen Wundertempel („erquicke sein Herz!") der Schluß auf, wie schlicht, ergeben und beseligt klingt er im himmlisch verklärten C-dur aus!

Wer solches schreiben konnte, der war ein wahrhaft guter und fühlender Mensch. Es gibt wenig Stellen in den Werken von Brahms, in denen wir dem Tondichter so unmittelbar und so schön ins Herz sehen können, wie in diesem dritten Teil der Alt-Rhapsodie!

Aber diese Rhapsodie trägt nicht nur echt Brahmsschen, sondern auch, wenn man so will, echten Harzcharakter. Dieser Charakter ist nordisch, von ernster, schwermütiger Schönheit und ruhigen, großen Linien der Bergformen. Und wenn zu Beginn der dritten Strophe Alt und Männerchor in ihrem wundervollen Bittgesang die lastenden, schweren Nebel der beiden vorangehenden Strophen zu verscheuchen scheinen, so mahnt das abermals an eine echte Harzstimmung: wenn im Spätsommer die milde, gedämpfte Sonne des Abends die silbrig zarten und durchsichtigen Nebel versöhnend und verklärend durchbricht.

Auch die eigenartige und tiefinnerliche Rhapsodie war Brahms wohl als ein Stück seines eignen Wesens besonders lieb und teuer. Seine Begleitworte ihrer Sendung an Dietrich „die Musikdirektoren werden sich grade nicht reißen um das Opus; aber Dir ist es vielleicht eine Befriedigung, daß ich nicht immer im leichtsinnigen $^3/_4$-Takt gehe“ (wohl der unmittelbar vorher erschienenen Liebeslieder-Walzer) sind zwar karg und trocken genug. Aber er hat Dietrich doch auch einmal gesagt, daß er „diese Arbeit so lieb habe, daß er sie Nachts unter sein Kopfkissen legen müsse, um sie immer bei sich zu haben“.

Den Männerchor der Rhapsodie zieht auch die ein Jahr früher erschienene Kantate Rinaldo für Tenorsolo, Männerchor und Orchester op. 50 heran. Goethes Dichtung, die mit zwei andren von ähnlicher Form („Idylle“ und „Die erste Walpurgisnacht“) ausdrücklich für musikalische Verwendung, für eine große Konzert-Kantate geschrieben wurde, behandelt jene Episode aus Tassos Befreitem Jerusalem, da der tapfere Held Rinaldo durch den ihm als Spiegel vorgehaltenen diamantnen Schild und das Gebet der Kreuzritter aus den verführerischen Liebesarmen der mit ihrem Zaubergarten unter Blitz und Donner versinkenden Zauberin Armida befreit wird. Man denkt sofort an Glucks Reformoper Armida, an Wagners Parsifal und Kundry, Klingsors Zauberschloß und Zaubergarten. Goethes Dichtung, mit der kühlen und abstrakten Geistigkeit ihrer Sprache

und Darstellung, hat leider einen sehr schwachen dramatischen Nerv. Die Zauberin Armida tritt selbst nicht handelnd auf; wir hören nur durch die Worte des Chores, wie sie erst um den verlorenen Rinaldo klagt und jammert, dann umgewandelt „gleichwie Dämonen“ gegen ihren eignen Palast in Zorn und Wut rast. Der entscheidende dramatische Vorgang, die Vernichtung von Armidens Zaubermacht durch das Vorhalten des diamantnen Schildes und das Gebet der Kreuzritter, wird mehr vornehm andeutend gestreift, als bildkräftig und anschaulich dargestellt. Die Erscheinung dieses Schildes, der Rinaldo in seiner eigenen tiefen Erniedrigung bespiegeln soll, wird mit geheimnisvollen Bläser-Fanfaren im Orchester geschildert; zu knapp, als daß der unvorbereitete Hörer diese entscheidende innere Wendung und Wandlung der Dichtung sofort begreift. Die „Gebete der Frommen“, die den Zauber mit dem Einsturz von Palast und Garten endgültig brechen, sind gleichfalls nur in einem kurzen Quartettsatz in ihrer Wirkung gestreift und sofort mit dem folgenden Aufruf zur Rückfahrt verwoben.

Unter diesen inneren dramatischen Schwächen der Dichtung bei aller wunderbaren Schönheit im einzelnen mußte naturgemäß auch Brahms' Musik empfindlich leiden. Sie ist nie populär geworden, am wenigsten in den großen Männergesangvereinskreisen, auf die sie rechnet; ja, man hat sie hauptsächlich aus diesem Grunde unter Brahms' schwache, d. h. mißlungene Arbeiten gereiht. Daran ist etwas Wahres, sofern wir von ihr einen Beitrag zur großen dramatischen Chorkantate erwarten. Denn, soviel Schönes, warm Empfundenes und auch im einzelnen dramatisch Wirksames in ihr steckt: als Ganzes beweist diese, alle Außenhandlung schon bei Goethe nach innen, in Seele und Gemüt ihres Helden verlegende Kantate doch nur unzweideutig, daß Brahms wirkliches dramatisches Talent, echtes Theaterblut nicht besaß. So brauchen wir, glaube ich, nicht darüber zu trauern, daß Brahms' einige Jahre mit rührender Hartnäckigkeit weitergesponnene Opernpläne eben nur Pläne blieben und schließlich in Rauch aufgingen. Freund Widmann sollte ihm Gozzis „König Hirsch“ oder Calderons „Das laute Geheimnis“ in Gozzis Übertragung gelegentlich als Opernbuch zurechtmachen. Was wir aus dessen Brahms-Erinnerungen im Kapitel „Eine Oper?“ über Brahms' Stellung zur Oper erfahren, was wir von Brahms in der

Oper hätten erwarten dürfen, ist jedenfalls dies: kein durchkomponiertes modernes Musikdrama in Wagners Sinn und Stil, sondern eher eine richtige sog. Nummernoper älteren Stils mit Dialog, Secco-Rezitativ, Arien, Ensembles, deren Dichtung am liebsten einen romantischen Zauber- oder Märchenkomödienstoff verwandte.

Wie bei Grieg der „Olav Trygvason", so ist bei Brahms der „Rinaldo" des Meisters dramatischer Torso im Konzertsaal geworden. Seine Musik teilt sich in sieben Teile. Schwerpunkt und Eigenwert des Werkes liegt einmal in den drei großen, von zarter und tiefer Leidenschaft erfüllten Liebesgesängen des zögernd immer wieder verweilenden Rinaldo („Stelle her der gold'nen Tage Paradiese noch einmal" — „Mit der Turteltaube Locken lockt zugleich die Nachtigall" — „Zum zweitenmale seh' ich erscheinen"), dann in den großen Chören der Kreuzritter. Sie verkörpern dichterisch teils das tröstende und heilende, mehr aber noch das anfeuernde, zur Heimkehr aufmunternde, den unschlüssig in Liebesbanden Verstrickten kräftig vorwärts treibende und an seine Pflichten erinnernde Element. Der erste („Zu dem Strande! Zu der Barke!") und letzte („Segel schwellen!") entsprechen einander. Sie sind die eigentlichen Seefahrer- und Meereschöre der Kantate; am reinsten und großartigsten der von Brahms selbst in einem Briefe an Freund von der Leyen ausdrücklich auch für die Einzelaufführung freigegebene Schlußchor „Auf dem Meere" — eine frisch bewegte, groß geschaute und packend bildkräftige Schilderung der Meerfahrt und ihrer Naturwunder. Die übrigen Chöre greifen in Rinaldos, nicht eben sehr männlich anmutende Liebesklagen unmittelbar mahnend ein. Der erste („Sachte kommt!") mit zartem Mitleid und sanftem Trost in eigenartig romantischer Färbung; der zweite („Nein! nicht länger ist zu säumen!") heftig dreinfahrend und im breiten $^3/_2$-Takt energisch fugierend; der dritte („Zurück nur! zurücke durch günstige Meere!") mit Einzelstimmen alternierend im leicht und froh beschwingten $^2/_4$-Takt; der vierte („Schon sind sie erhöret") in gleicher Besetzung im frommen Gebetston. Chor und Sologesang überwiegt. Das Orchester allein hat selbständig nur wenig zu sagen; das Wichtigste in der kurzen Einleitung, die die Sirenenrufe Armidens in den Holzbläsern mit den stark chromatisierenden, in weiche Terzen und Sexten gefaßten Klagen Rinaldos in der Oboe

und den zur Rückfahrt treibenden und drängenden, erregten Synkopen der Kreuzritter zum bewegten Bild zusammenschließt; danach in der kurzen Erscheinung des demantnen Schildes, und endlich in der Schilderung der sanft klagenden und der wild wütenden Zauberin und des nur skizzenhaft knapp angedeuteten dramatischen Höhepunktes: da Zauberpalast und Zaubergarten jäh zusammenstürzen. Der Stil des Ganzen sucht sich der Oper namentlich in der Verwendung und Durchführung einiger weniger „Leitmotive", unter denen Armidens „Sirenenruf" mit der aufschlagenden Oktave an erster Stelle steht, zu nähern. Man denkt vielfach an Beethovens „Fidelio", noch mehr — und zwar am unwillkürlichsten in dem von weichem Sexten-Wohllaut überfließenden, alternierenden Chorquartett „Wie sie kommen! Wie sie schweben!" des großen Schlußchores — an C. M. von Webers „Oberon".

Was zog Brahms wohl an Goethes Rinaldo an? Einmal, wie im Schicksalslied, im Gesang der Parzen, in der Nänie der klassische Schauplatz, „das Land der Aeneide", wie Richard Voß einmal gesagt hat, der blaue Himmel, das südliche Meer, der üppig blühende Zaubergarten. Dann der tiefe ethische Kern: Sieg über schlaffe Sinnlichkeit und Selbstvergessenheit durch männliche Selbstüberwindung. Endlich der Reichtum der in ihrer durchsichtigen Körperlosigkeit und dunklen Sprache etwa dem Stil des Faust, zweiter Teil, der Pandora angenäherten Dichtung an schönen und echt musikalischen Situations- und Stimmungsbildern: Meerfahrt, Armidas Zaubergarten, Teufelsspuk, Kreuzfahrerromantik. Und diese wundervollen Situationsbilder bilden denn auch den musikalischen Kern des ganzen Werkes, das zu vornehm, zu geistig und zu zurückhaltend im Ausdruck ist, als daß es je hoffen könnte, im deutschen Männergesangvereinswesen zu seinem Recht zu kommen.

Eine besondere Stellung im Rahmen der Brahmsschen großen Chorwerke mit Orchester nimmt das Triumphlied für achtstimmigen Chor und Orchester (Orgel ad libitum) op. 55 ein. Die äußere Veranlassung seiner Entstehung, seinen Triumphzug durch alle Lande deutscher Zunge und Billroths Eindrücke von seiner Wiener Erstaufführung haben wir schon in des Meisters Lebensgeschichte nachgelesen: der große und leidenschaftliche deutsche Patriot Brahms hat es unter dem unmittelbaren Eindruck der deut-

schen Siege im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71, „auf den Sieg der deutschen Waffen", wie es ursprünglich auf dem Titelblatt stand, geschrieben und „S. M. dem Deutschen Kaiser Wilhelm I. ehrfurchtsvoll zugeeignet". Der Lohn war karg genug: ein kalter Dank aus dem Kabinett. Wie im Deutschen Requiem, wie in den zehn Jahre späteren Fest- und Gedenksprüchen hat sich der bibelfeste Komponist seinen Text selbst aus dem neunzehnten Kapitel der Offenbarung Johannis über Babels Fall zusammengestellt. Das Babel der Johannes-Apokalypse aber hieß nach der Überzeugung des ehrlichen und herzlichen Franzosen-Hassers und Verächters Brahms: Seine-Babel, Paris.

Das Werk ist eine echte Fest- und Gelegenheitskomposition, ein mächtiger Chorhymnus für Massenchor, vaterländische Musikfeste und mächtige Räume in der Art und Form der großen dreiteiligen Händelschen Anthems, Utrechter und Dettinger Tedeums. Wie aus Brahms' Worten an Reinthaler hervorgeht: „Könnte ich was, und hätte auch noch Mut, ich schriebe ein gutes Tedeum und dann führe ich nach Deutschland" hatte er sogar zuerst die Absicht, es Händel in der Form des Tedeums gleichzutun. Händelisch ist auch Stil und Satz, die Anlage aufs Große und Einfache, die Vorherrschaft des Chorischen, die lapidare Bildkraft in der musikalischen Versinnlichung der wichtigsten Textstellen wie: „denn wahrhaftig und gerecht sind seine Gerichte", „hieß Treu und Wahrhaftig", „und er tritt die Kelter des Weins", „ein König aller Könige". Der erste der drei mächtigen Sätze bringt eine freudig und festlich hocherregte, gewaltige Chorphantasie über die leicht stilisierte preußische Landeshymne „Heil dir im Siegerkranz" mit abschließendem achtstimmigen Halleluja. Der zweite Satz gipfelt in der Einführung des Chorals „Nun danket alle Gott" durch die Bläser zu den Worten des sanft und melodisch antiphonierenden Chores „Lasset uns freuen"; da wird mit Brahms' eignen Worten zu Widmann gleichsam mit allen Glocken Sieg geläutet, und ein festliches Tedeum schwingt sich über die Lande. Der dritte Satz steigert sich vom Einsatz des Solisten (Baß-Bariton) zum ekstatischen Jubeln und Jauchzen des Schlußchores.

Wie bei Händel, jubelt und dankt dem Herrn der Heerscharen in großartigen und mächtigen Chören ein ganzes Volk. Wie Händel,

wechselt Brahms zwischen einer, die Textworte rasch erledigenden motettischen und einer breit ausführenden und bei einzelnen Sätzen und Worten länger verweilenden fugierenden Behandlung. Und wie in den mächtigen Chorfugen des Deutschen Requiems, spricht Brahms in Händelschen Zungen, wenn es sich im Gemeinsamkeitsgefühl des ganzen Volkes zu freuen, wenn es mit ihm zu jubeln, zu preisen und für die großen Siege zu danken gilt. Brahms selbst kommt in diesem musikalischen Monumentalstück nur viel zu wenig, eigentlich nur da vorübergehend zu Wort, wo, wie zum Schluß des zweiten Teiles, der Jubel zum überströmenden, stillen Dankes- und Glücksgefühl sich sänftigt. Das ist sehr charakteristisch: wie die Glucksche Kunst ist auch die Brahmssche auf der Schattenseite des Lebens erwachsen. Wie Gluck, ist auch Brahms kein Künder der Freude in der Tonkunst, sondern ein schwerblütig-innerlicher Tondichter der männlich gefaßten Resignation, der Wehmut und des Weltschmerzes. Bei beiden dämpfen die dunklen Farben die hellen.

„Schwer ist es nicht, nur forte", diese Brahmsschen Worte an Dietrich mit einem warmen Appell an Oldenburger „Freiwillige" für die Bremer Erstaufführung betonen die Voraussetzung einer erfolgreichen Aufführung des Triumphliedes: Massenbesetzung des Chores. Dann freilich ist die äußere Wirkung dieses dekorativen und ein wenig dickflüssigen musikalischen Prunk- und Schaustückes allzeit mit Dietrichs Worten „überwältigend und großartig". Sie war es tausendfach in jenen Tagen des deutschen Siegesjubels; heute können wir uns die erstaunliche Tatsache nur schwer noch ins Gedächtnis zurückrufen, daß das Triumphlied noch in den achtziger Jahren von manchem kompetenten Beurteiler über das Deutsche Requiem, zum mindesten aber ihm gleich gestellt wurde.

SCHLUSSWORT

Und nun, nachdem wir Brahms' Schaffen in seinen sämtlichen Werken kennengelernt haben, fasse ich kurz zusammen und frage: welches ist Brahms' musikgeschichtliche Stellung für seine eigne

Zeit, das neunzehnte, und welches ist sie für unsre, das zwanzigste Jahrhundert? Brahms ist unbedingt neben Wagner die bedeutendste schöpferische Persönlichkeit in der neueren deutschen Musik des neunzehnten Jahrhunderts. Wie etwa Bach und Händel, Gluck und Hasse, Mozart und Haydn, Beethoven und Napoleon, Schiller und Goethe, Goethe und Byron, Hebbel und Ludwig sind sie zwei innerlich wie äußerlich ganz und gar grundverschiedene Vertreter der gleichen Zeit, der gleichen Kulturperiode, und wachsen trotz dieser Gegensätzlichkeit aus demselben Wurzelboden hervor. Wenn der Schlachtruf „Wagner gegen Brahms!" in Wien jahrzehntelang den andren „Bruckner gegen Brahms!" übertönte, so hat das seine guten Gründe: Kein einziger deutscher Komponist in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts aus dem Wagner entgegengesetzten Lager ist Brahms an Bedeutung und Gewicht des Namens gleichzusetzen; Brahms bildet in der Tat den weitaus bedeutendsten „Gegenspieler" zu Wagner, die Dichtung — trotz Gottfried Keller — und Malerei — trotz Böcklin und Klinger — nicht ausgenommen.

Wie wir schon im Kapitel „Freund und Feind" sahen, hat sich die alte verwirrende und verhetzende Gegen-Gleichung: Brahms gegen Wagner längst harmonisch aufgelöst in die Gleichung: Brahms und Wagner. Das will sagen: wir lieben, verstehen und führen heute gleichermaßen Brahms und Wagner auf; wir sind mit Recht herzlich froh darüber, daß uns das neunzehnte Jahrhundert zwei derart grundverschiedene und bedeutende, jedoch zur vollkommensten Entwicklung und Reife ihrer Persönlichkeit gelangte schöpferische Persönlichkeiten geschenkt hat; wir müssen es endlich dankbar empfinden, daß neben einer so wunderbaren und gewaltigen Ausnahmeerscheinung wie Wagner und sein musikdramatisches Gesamtkunstwerk auch ein neuklassischer Meister der sogenannten „absoluten" Musik wie Brahms zu einer großen und intensiven Wirkung im deutschen Geistes- und Musikleben gelangen konnte. Die deutsche geistig-musikalische Kultur des neunzehnten Jahrhunderts wäre erschreckend einseitig geblieben, wenn sie künstlerisch gewissermaßen in Wagner aufgegangen wäre. Brahms ist seine wohltätige und seine unbedingt notwendige Ergänzung geworden.

Wagner ist die gewaltigste Gipfelung und Vollendung des im Weltkrieg mit der Zertrümmerung von Bismarcks Erbe zusammen-

gebrochenen „Pangermanismus“, des Rohrbachschen „Deutschen Gedankens“ im Sinne von Deutschlands Stellung und Geltung als Weltmacht. Wagners Kunst hat sich — und trotz aller heftigen Gegenströmungen namentlich bei den Völkern der romanischen Rasse! — in einer nie vorher bei einem großen Künstler erlebten Art die Welt erobert. Soll dieser deutsche Gedanke aber sich innerlich gesund und lebendig erhalten, so bedarf er im Gegensatz zu der ungeheuren, nach außen bewegenden dramatischen Kraft Wagners auch der nach innen gewandten, stillen und intimen absoluten Kraft Brahmsens. Nur dadurch findet ein harmonischer Ausgleich der Kräfte in der deutschen Musik des neunzehnten Jahrhunderts statt. Das zeigt sich in seiner Art sehr deutlich bei Brahms: Während Wagner die ganze Welt zur Anerkennung und Bewunderung zwang, hat Brahms tiefer nur auf die außerdeutsche germanische, fast ganz und gar nicht auf die romanische Welt gewirkt. Und das, obwohl der eine der beiden Meister so germanisch ist, wie der andre! Hier hat die werbende Kraft der Bühne dem Konzertsaal zweifellos unendlich viel voraus. Der gewaltigen musikalischen Freskokunst Wagners gegenüber wirkt die Brahmssche geradezu hausmusikalisch intim. Doch auch die Weiterentwicklung und Vertiefung solcher Kräfte haben wir dringend nötig. Wohl zu keiner andren Zeit dringender wie heute, und darum wird dieses Buch vielleicht zur rechten Stunde gekommen sein. Denn Brahms ist der letzte große Vertreter dieser nach innen gewandten, wichtigen und schönen Seite des deutschen Geisteslebens in der neueren Musik. Wagner und Brahms repräsentieren symbolisch das deutsche Volk vor dem Weltkriege, und wir dürfen uns herzlich freuen, daß Brahms Wagnern gegenüber in seiner Art keineswegs den kürzeren zieht.

Brahms' musikgeschichtliche Stellung für unsre und die künftige Zeit ist nicht so einfach zu umschreiben. Denn hier hemmt vorläufig der dichte Weihrauch kritikloser und unbedingter Brahms-Verehrung und -Bewunderung den freien Blick. Nur von den wahrhaft großen Meistern der Tonkunst aus werden wir der besonderen Größe Wagners, wie den unmöglich hinwegzuleugnenden Grenzen der seelischen Veranlagung, des geistigen Horizontes und der Weltanschauung Brahmsens erst wahrhaft gerecht werden. Heute

steht der Brahms-Kultus noch in üppigster Blüte, und was über Brahms geschrieben wird, trägt den Stempel kritikloser Vergötterung. Das Urteil über Brahms wird vielmehr — das unterliegt keinem Zweifel — mit der Zeit noch viel sachlicher werden und tüchtige Korrekturen erfahren müssen, wenn es vor dem Richterstuhl der Kunstgeschichte bestehen soll. Das aber kann unbeschadet aller innigen Liebe und hohen Verehrung zum Besten seines Lebenswerkes ganz gut geschehen! Wenn zu dieser künftigen neuen und notwendigen Brahms-Betrachtung dieses Buch einige gute Bausteine zugetragen und einen festen Grund für sie gelegt hat, so ist sein Zweck aufs schönste erfüllt!

ANHANG

DIE BRAHMS-LITERATUR

„Ihr Heft werde ich mit oder ohne Ihre Erlaubnis lesen und um so lieber, wenn mehr von meiner Musik als von meinen Liebes- und anderen Abenteuern die Rede ist," schrieb Brahms einmal an seinen ersten und ältesten Biographen Hermann Deiters. Brahms liebte es als echter verschlossener Niederdeutscher mit dessen starker Abneigung vor der Öffentlichkeit ganz und gar nicht, seinen „Lebenslauf und Studiengang" der neugierigen Mit- und Nachwelt offen auszubreiten. Im Gegenteil, er hat schon frühzeitig alles vernichtet, was sich irgendwie „journalistisch" für oder gegen seine Persönlichkeit ausschlachten ließ.

Das hat namentlich sein Wiener Freund und Biograph Max Kalbeck, dem wir die als quellengeschichtliche Materialiensammlung grundlegende und als schriftstellerische Leistung ungewöhnlich frische, anschauliche und glückliche große Brahmsbiographie (Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin, I. Bd. 1904, II. Bd. 1908—09, III. Bd. 1911, IV. Bd. 1914) verdanken, bitter beklagen müssen. Im übrigen ist die Brahms-Literatur, an den Literaturen andrer großer Meister der Tonkunst gemessen, weder besonders groß, noch besonders erfreulich. Sie ist vielmehr zum weit überwiegenden Teile entweder kritiklos bewundernder Panegyrikus, oder einseitiges, Brahms als Großsiegelbewahrer klassischer Musik gegen die bösen Neudeutschen und Modernen ausspielendes Parteibuch, oder zu geschäftlichen Nützlichkeitszwecken aus Gründen des „großen Namens" unternommene, mehr oder minder geschickte Kompilation mit Bilderbuch.

Wir empfinden das leider grade besonders deutlich in Kalbecks, rein biographisch schlechthin meisterlicher Leistung einer monumentalen mehrbändigen Musikerbiographie. Welch' peinliche Sorgfalt und unermüdliche Sammelfreudigkeit, welches Geschick und welche Umsicht in der Verwertung und Einarbeitung des oft erst durch tausend versteckte Kanäle herangeleiteten biographischen Materials! Welche Frische und Anschaulichkeit, welcher Geist, Schliff und Witz im Stil, der es vergessen läßt, wieviel Mühen, Umfragen und Forschungen oft zu einer dieser vielen,

allzu vielen Hunderten von Seiten in acht stattlichen Halbbänden gehörte! Allein dieser über alles Lob erhabene fleißige, sorgfältige, liebevoll auch den kleinsten und scheinbar nebensächlichsten Seitenwegen auf der Lebensbahn seines Helden folgende Brahms-Geschichtschreiber wird zum einseitigen und einseitig alles zugunsten dieses vergötterten Helden erklärenden, verklärenden oder entschuldigenden Parteimann, wenn es gilt, Brahms objektiv in die Musik- und Kulturgeschichte seiner Zeit hineinzustellen und ihn vergleichsweise zu seinen bedeutenden mitschöpferischen musikalischen Zeitgenossen in Beziehung zu setzen. Man lese nur nach, wie natürlich nicht nur die großen Meister aus dem programmatisch-reformatorischen Gegenlager, die Liszt und Wagner, Bruckner und Hugo Wolf, sondern sogar auch Genies aus dem älteren romantischen Lager, wie Schumann oder Chopin bei ihm wegkommen! In vielen Fällen bleibt ihnen, um mit Leibniz zu reden, auf der Stufenleiter der Monaden nur ein bescheiden Plätzlein zu Füßen der alles überstrahlenden Urmonade Brahms'.

Mit den älteren kleinen und kleineren Brahmsbiographien ist durchschnittlich nicht eben allzuviel Staat zu machen; immerhin sind eine Reihe mehr als korrekter und tüchtiger Arbeiten darunter. Immer noch behält Deiters', in Graf Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge (Leipzig, Breitkopf & Härtel, I. Teil [No. 23/24] 1880: II. Teil [No. 63] 1898) seinen Eigenwert als sachlich, diplomatisch zurückhaltend und mit ruhiger Besonnenheit geschriebene erste und älteste kleinere Brahmsbiographie, die auch äußerlich, im Umfang, das Schwergewicht durchaus auf die liebevolle und verständige Analyse der Brahmsschen Werke legt und den Menschen und den Künstler Brahms unter Mitteilung mancher persönlicher Erinnerung mit Recht zur Einheit zusammenschließt. Das tun auch — ein sehr charakteristisches Zeichen für die schon frühzeitig unergiebig fließenden, rein biographischen Quellen bei Brahms! — die beiden anderen älteren kleinen Brahmsbiographien aus den achtziger Jahren, des bekannten Königsberger Klavierpädagogen und -schriftsteller Louis Köhlers Büchlein: Johannes Brahms und seine Stellung in der Musikgeschichte (Arnold Simon, 1880) und des Leipziger Kritiker Bernhard Vogels schöngeistiges und blühend stilisiertes Brahmsbüchlein (Musikheroen der Neuzeit IV, Max Hesse,

Leipzig 1888). Köhlers Buch erschien in Hannover und ist nur sehr wenig bekannt geworden. Norddeutsch schwerblütig, breit und gedankenreich ästhesierend, untersucht und umschreibt es das Beethovensche und das Schumannsche bei Brahms, um schließlich das Brahmssche folgendermaßen zu formulieren: „Brahms' neue Bahnen ziehen sich vom ersten Schumann zum letzten Beethoven, um beide miteinander bald in Wechselbeziehung, bald in innige Verbindung zu bringen. Darin beruht das Wesen der Brahmsschen Musik und seine Art von Musikstil." Auch Vogels Büchlein steht noch zu mitten inne im Kampfe für und gegen Brahms zu seinen Lebzeiten, um mehr als eine kleine, im Gegensatz zu Köhler im wesentlichen für Laien berechnete sympathische Propaganda- und Aufklärungsschrift für ihn zu bedeuten.

Brahms' Tod ruft endlich auch die ersten größeren Brahmsbiographien auf den Plan. Ich möchte zuerst zwei von ihnen mit Auszeichnung nennen. Die prompt noch in Brahms' Todesjahr, 1897, erschienene Brahmsbiographie von Heinrich Reimann, die erste, mit der die Berliner Verlagsgesellschaft „Harmonie" damals ihre große Reihe fein und nach englischem Muster mit Bildern, Autographen-Faksimiles und Notenbeispielen verschwenderisch reich ausgestatteter „Berühmter Musiker" (jetzt: Schlesische Verlagsanstalt) eröffnete, ist eine sachlich, maßvoll, warm und ruhig geschriebene Arbeit von rein biographisch allerdings naturgemäß noch außerordentlich lückenhafter, wenn auch wenigstens noch die kurz nach Brahms' Tode aufgeschlossenen neuen Quellen mit heranziehender Fundierung und knapper Form für jene Kreise, an die sich diese weißen Bände von Anfang an wenden: an gebildete musikalische Laien. So weitbekannt diese Arbeit als, man darf sagen, „die" größere einbändige Brahmsbiographie wurde, so unbekannt blieb die an einem reichlich versteckten Ort — den Neujahrsblättern No. 86 und 87 der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich — niedergelegte kleine Brahmsbiographie von Brahms' Zürcher Freund A. Steiner. Gleich der Deitersschen Arbeit ist sie doppelteilig. Der erste Teil (1898) behandelt den äußeren Lebensgang des Meisters, der zweite (1899) erläutert seine Werke. Eine sympathische, ungemein anschauliche und knappe, in den Erläuterungen der Brahmsschen Werke mehr dichterisch-phantasievolle, als streng analytische Arbeit, die in ihrem ersten,

biographischen Teil mit Widmanns Brahms-Erinnerungen hinsichtlich Brahms' „Schweizer-Jahren" zusammenzuhalten ist und aus des Meisters verschiedenen Zürcher Aufenthalten auf Grund persönlicher Erlebnisse und Erinnerungen allerlei interessante Brahms-Bekenntnisse (z. B. zu Gottfried Keller) und Brahms-Anekdoten mitteilt. Der Freiburger Wolfgang A. Thomas San-Galli hat seinem, ein gutes hundert Seiten starken „musikpsychologischen" Brahmsbüchlein (Heitz & Mündel, Straßburg i. Elsaß 1905), dessen besseren und größeren Kern Aussprüche von Brahms aus Schriften anderer Autoren bilden, das aber im übrigen nichts, als eine weder Neues noch Wichtiges bringende Kompilation auf Grund unzureichender Quellen darstellt, noch eine große illustrierte Biographie in einem Bande (R. Piper, München 1912 f.) nachgeschickt. Sie ist unvergleichlich viel besser als jene unzulängliche kleine Vorstudie. Eine selbständige Arbeit ist sie gleichwohl auch nicht. Sie ist im biographischen Teil durchaus auf Kalbeck gegründet und gehört im musikalisch-kritischen und analytischen in die Richtung: unbedingte Brahms-Bewunderung. Die ungemein fleißige, mit Liebe, Wärme und Sorgfalt geschriebene Arbeit rechnet schon in ihrem blühend schöngeistigen und gelegentlich ein wenig süßlich gefärbten Stil auf ausgesprochene Liebhaberkreise.

Von den kleinen einbändigen Brahmsbiographien verdient die von Walter Pauli (Moderne Geister, herausgegeben von Dr. Hans Landsberg, No. 2/3, Pan-Verlag, München) eine besondere Empfehlung als eine auf Grund des vorhandenen Quellenmaterials objektiv, sachlich, sorgfältig und warmherzig geschriebene Arbeit. Auch sie verzichtet zum guten Teile auf alle eigene Persönlichkeit, doch wenigstens nicht auf alle und jede Kritik. Was sonst an kleinen „Einbändern" da ist, erhebt sich zumeist nicht über das Niveau des leichtwiegenden populären Feuilletons (R. v. Pergers „Brahms" bei Reclam [No. 5006]) oder der ehrlich und gut gemeinten, aber einseitigen Musiker-Parteibroschüre. So der frisch und anschaulich gehaltene Vortrag innerhalb der Vorlesungen der Hamburger Oberschulbehörde: Johannes Brahms und seine Musik des Hamburger, vormals Krefelder Freundes Richard Barth (Otto Meißner, Hamburg 1904). Wenn ich ihm gleich die namentlich wegen mancher persönlicher Erinnerungen an Brahms fesselnde kleine Charakter-

studie Johannes Brahms eines treuen Hamburger Freundes, des Cäcilienvereins-Dirigenten Julius Spengel, in der von Alfred Lichtwark herausgegebenen Hamburgischen Liebhaberbibliothek, (Lütcke & Wulff, Hamburg 1898) und die kleine Brahms-Studie Johannes Brahms in seinen Werken des hochverdienten Hamburger Klavierpädagogen und musikalischen Chronisten der alten Hansastadt Emil Krause (Lucas Gräfe & Sillem, Hamburg 1892) anreihe, so geschieht das, weil diese Büchlein aus dem Hamburger Brahms-Kreise, die so warm und überzeugt wie jener Barthsche Vortrag geschrieben sind, teilweise, wie das Spengelsche, manch hübschen Zug aus Brahms' Hamburger Kindheits- und Jungmannesjahren mitteilen und so zwanglos zu den Hamburger Brahms-Erinnerungen von Walter Hübbe — Brahms in Hamburg, in der Hamburgischen Liebhaberbibliothek, Hamburg 1902 — hinüberleiten. Am ausführlichsten geht von diesen Hamburger Brahms-Büchlein das Krause'sche auf Brahms' Schaffen ein. Das warme Brahms-Bekenntnis eines vortrefflichen norddeutschen Musikers alter Schule, erläutert es Brahms' Werke innerhalb der einzelnen Gattungen bis op. 111 und gibt zum Schluß sorgfältige tabellarisch-statistische Verzeichnisse seiner Kompositionen nebst Hinweis auf die damalige Brahms-Literatur. Hübbes wertvolle lokalgeschichtliche Erinnerungen wollen als Seitenstücke zum gleich erwähnten Dietrich und Ergänzung zu Spengel aufgefaßt sein. Sie verbreiten sich vorzugsweise über Brahms' zweiten Hamburger Aufenthalt in den fünfziger und sechziger Jahren, über seinen damaligen Hamburger Freundeskreis, die Gründung und Entwicklung seines Hamburger Frauenchores und geben einen fortlaufenden, sorgfältig geführten Ausweis über sämtliche, in der Hauptsache von Spengels Cäcilienverein bestrittene Hamburger Brahms-Konzerte.

Das Bedeutendste, was überhaupt über Brahms geschrieben wurde, geht fast gar nicht den äußeren Lebenslauf, sondern die Werke des Meisters an. Es stammt von unsren beiden großen deutschen Musikgelehrten Hermann Kretzschmar und Philipp Spitta. Kretzschmars große Studie über Brahms (Gesammelte Aufsätze, I. Bd., Leipzig 1910) ist zwar bereits im Jahre 1884 für die „Grenzboten" geschrieben und als eine der ersten überzeugten Bekenntnisse für Brahms vielleicht im einzelnen nicht immer ganz frei von jener

menschlich schönen allzu hohen Einschätzung ihres Helden; doch sie ist auch schon von jener hohen Warte aus mit jener Reife und Sicherheit des Urteils verfaßt, die Kretzschmars musikalische Studien sofort zu hochbedeutsamen und alles überragenden Charakterstudien macht. Wesentlich musikhistorischer und philologischer gibt sich Spittas tiefgründige Brahms-Studie (Sechzehn Aufsätze zur Musik, Berlin 1892); ihr Zweck und Ziel ist, Brahms' künstlerische Erscheinung in der Gegenwart fest zu verankern und dabei namentlich die mannigfachen feinen Fäden bloßzulegen, die sie mit der Vergangenheit, mit der alten Musik verknüpft.

Sammlungen musikalischer Biographien, die auch Brahms eine mehr oder weniger umfangreiche Studie widmen, gibt es eine kleine Reihe. Die größte — rund fünfzig Seiten — steht im III. Bande der Musikalischen Studienköpfe der namentlich um die Veröffentlichung von Musiker-Briefwechseln der romantischen und neudeutschen Periode hochverdienten Leipziger Musikschriftstellerin La Mara (Marie Lipsius); kleinere und kleine haben wir von zwei Berlinern, Leopold Schmidt (Meister der Tonkunst im neunzehnten Jahrhundert; Berlin 1908, Julius Bard) und M. Charles, Pseudonym für Max Chop (Zeitgenössische Tondichter, I. Band, Leipzig 1888—90, Roßberg). La Maras liebevoll geschriebene kleine Arbeit war zur Zeit ihres Erscheinens wichtig durch Marxsens briefliche Belege zur Hamburger Jugendgeschichte des Meisters.

Wir schließen diesen Abschnitt mit zwei ausgezeichneten Arbeiten, die einzelne Gattungen im Rahmen von Brahms' Schaffen untersuchen. Über den Liederkomponisten hat W. Hammermann eine vortrefflich instruktive Dissertation (Leipzig 1912) geschrieben, über den Meister in der Bearbeitung deutscher Volkslieder Max Friedländer eine wertvolle Schrift veröffentlicht (Brahms' Volkslieder, 1902). Brahms' Klaviersonaten widmete Willibald Nagel, dem wir im übrigen auch einen gehaltvollen, größeren Vortrag „Johannes Brahms als Nachfolger Beethovens"(Leipzig und Zürich 1892, Gebr. Hug) verdanken, geistvolle, sorgfältige und durch zahlreiche Notenbeispiele belebte technisch-ästhetische Analysen (Carl Grüninger [Klett & Hartmann], Stuttgart 1915).

Brahms-Erinnerungen! Es ist bezeichnenderweise nur eine sehr kleine Reihe von Schriften, die sich zeitlich aufs schönste ergänzen.

Dem jungen Brahms — Düsseldorf seit 1853, Bonn, Leipzig, Hamburg, Oldenburg, Detmold, Wien bis Ende der achtziger Jahre — sind neben Spengel und Hübbe (für Hamburg) namentlich Albert Dietrichs, weiland Oldenburger Hofkapellmeisters, Erinnerungen in Briefen (Otto Wigand, Leipzig 1899) gewidmet; man wird sie namentlich wegen mancher wichtiger Stellen über die Entstehung usw. der in jenen Jahrzehnten geschaffenen Brahmsschen Werke immer wieder nachschlagen. Noch viel ausschließlicher dem Menschen und Freunde gewidmet ist J. V. Widmanns schmuckes Büchlein: Johannes Brahms in Erinnerungen (Gebrüder Paetel, Berlin 1898). Es reicht von 1865 bis zu Brahms' Tode. Wenn es das bekannteste und ergiebigste aller Brahms-Erinnerungsbücher geworden ist, so dankt es das seiner prächtigen, dichterisch leicht beschwingten und anschaulichen Darstellung voll schöner freundschaftlicher Wärme, doch nicht zuletzt auch seiner Methode, die dem Leser und Laien alle unfruchtbaren musikalischen Deduktionen erspart und den Menschen Brahms ganz und gar in den Vordergrund rückt. Dabei aber beanspruchen zwei Teile des Buches autoritativen Wert: der vierteilige erste: Brahms in der Schweiz mit den entzückend geschilderten „Drei Sommern in Thun", und der zweite: „Brahms in Italien". Dieses zweite Kapitel aber erfährt seine außerordentlich interessante und lebendige breite Ausführung in des gleichen Verfassers gleichzeitigem Buche: Sizilien und andere Gegenden Italiens (Reisen mit Johannes Brahms; Huber & Co., Frauenfeld in der Schweiz 1897 ff.). Man darf sagen: dieses fesselnde Buch, dem man vielleicht nur einige schöne italienische Landschafts- und Städtebilder wünschte, ist recht eigentlich Brahms' „Italienische Reise", obwohl von ihm selbst nur ganz gelegentlich und dann gewissermaßen unpersönlich die Rede ist. — Um 1880 setzte die abermals von einem musikalischen Liebhaber verfaßte dritte dieser Brahms-Erinnerungen ein: Johannes Brahms als Mensch und Freund von Rudolf von der Leyen (K. Rob. Langewiesche, Düsseldorf und Leipzig 1905). Sie reicht bis zu des Meisters Tode und verbreitet namentlich über Brahms' vielfältige und freundschaftliche persönliche Beziehungen zu den musikalischen Kreisen am Niederrhein, insonderheit zu Krefeld, manch' neues und willkommenes Licht. Wie Widmann, rückt auch von der Leyen den Menschen

Brahms ganz in den Vordergrund, und hier wird man mit besonderem Interesse den Bericht über die gemeinsam unternommene italienische Reise im Jahre 1884 zum Meiningenschen Herzogspaar am Comer See lesen; aber es fallen doch auch mancherlei sehr charakteristische Mitteilungen über Krefelder Erstaufführungen Brahmsscher Werke unter Leitung des Komponisten ab. Einige Jahre später, 1887, beginnt der heutige Marburger Universitätsmusikdirektor und einzige Schüler unseres Meisters von schleswig-holsteinischem Geschlecht, Gustav Jenner, seine Studien und Erlebnisse: Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler (N. G. Elwert, Marburg 1905) zu erzählen. Der Titel des Büchleins stellt den pädagogisch-didaktischen Zweck der Aufzeichnungen in den Vordergrund; sie geben aber naturgemäß über Brahms' letztes Lebensjahrzehnt in Wien, über Wohnung, Freundeskreis, Charakter, Erscheinung und äußeres Wesen sehr wertvolle und charakteristische Mitteilungen. Dazu kleinere verstreute Brahms-Erinnerungen von Hugo Riemann, Richard Heuberger, Ferdinand Schumann, Paul Kunz, Ernst Isler, Wichgraf, H. und K. v. Meysenburg, A. Door, H. Conrat, H. Ehrlich, George Henschel u. v. a.

Den schwächsten Teil der Brahms-Literatur bilden die außerhalb der Brahmsbiographien erschienenen Bücher mit Erläuterungen Brahmsscher Werke. Es ist freilich ein schwierig Ding, eine so „absolute" Musik wie die Brahmssche begrifflich klar zu machen! An überragend erster Stelle aller Brahms-Analysen stehen die Erläuterungen mit Notenbeispielen der großen Brahmsschen Werke für Orchester (Symphonien, Serenaden) und für Chor mit Orchester in Hermann Kretzschmars klassischem, die Kunst musikalischer Hermeneutik weit volkstümlicher und gemütvoller wie Riemann meisterndem „Führer durch den Konzertsaal" (Leipzig, Breitkopf & Härtel), die auch in Einzelausgaben in der Sammlung kleiner Konzertführer (ebendort) erschienen. Dazu seine Erläuterungen ohne Notenbeispiele in jener, oben schon erwähnten großen Brahms-Studie aus den „Grenzboten" (Gesammelte Aufsätze, I. Band). In dem Autoren-Pasticchio, der Erläuterung von Brahms' bedeutendsten Werken, die A. Morin nebst einer instruktiven kurzen Darstellung seines Lebensganges im Frankfurter Verlag von H. Bechhold herausgab, entsprechen einzig Hugo Riemanns hochbedeutsame Analysen

der Brahmsschen Symphonien dem, was wir von einer, allem schöngeistig-feuilletonistischen, blühend phantasierenden Exegetengeschwätz aus dem Wege gehenden musikalischen Analyse grade bei Brahms erwarten. Neben Riemann haben in diesem Büchlein Erläuterungen aller Orchesterwerke, großen Chorwerke (mit Ausnahme des Rinaldo), Instrumentalkonzerte und einiger weniger Kammermusikwerke geschrieben: Carl Beyer, Richard Heuberger, Iwan Knorr, Julius Sittard, Karl Söhle und G. H. Witte. — Max Burkhardts wohlfeiler Führer durch Brahms' Werke (Globus-Verlag, Berlin) dagegen ist einzig eine geschickte und populär geschriebene, flüchtige Kompilation aus Kretzschmar, Riemann, Hanslick, Kalbeck, Spitta und andren Autoren.

Ein thematisches Verzeichnis von Brahms' Werken gab Simrock zuerst 1897 in Berlin heraus. Das ernste Studium in Haus und Konzertsaal wird auf die mustergültigen und handlichen kleinen Partitur-Ausgaben Brahmsscher Werke — Eulenburg fürs Orchester, Payne für die Kammermusik, beide im Verlag von Ernst Eulenburg in Leipzig — nicht verzichten können. Wir finden hier alle Brahmsschen Symphonien, Ouvertüren, Variationen, Konzerte und den größten Teil seiner Kammermusik. Arthur Smolian hat diesen Bändchen „Zur Einführung" sehr lesenswerte und mit liebevoller Wärme geschriebene Worte vorangestellt.

Zum Gesamtbild von Brahms dürfen auch seine Briefe und andrer Briefe über ihn nicht fehlen. Um es gleich zu sagen: Brahms war kein Briefschreiber, und wer etwa in den verschiedenen Briefwechseln Dokumente zur vertieften Erkenntnis des Menschen Brahms, wer von ihnen eine größere Ausbeute an Erkenntnissen über sein Schaffen und seine einzelnen Werke erwartet, sieht sich bald bitter getäuscht. Diese Ausbeute bleibt vielmehr in allem höchst gering. Wie den meisten Menschen, die ein reiches Innenleben führen und sich im Schaffen verzehren, war Brahms der Brief eine nur mit Unlust, Unwillen und hastender Eile in Angriff genommene Arbeit. Sein Stil war demgemäß bei allem oft warmem und herzlichem Freundschaftston der gleiche wie auf der durchaus von ihm vorgezogenen Postkarte: aphoristisch, kurz, abgerissen, flüchtig, trocken und reserviert zurückhaltend namentlich in allem, was ihn selbst und seine Werke anging. Er hat es oft genug selbst an-

gedeutet: seine tiefsten und innersten Gedanken und Gefühle behielt er für sich. So gehört ein Studium des Brahmsschen Briefwechsels nicht eben zu den erfreulichsten Dingen dieser Welt, und das etwa erwartete Resultat steht zur aufgewandten Zeit und Mühe in gar keinem Verhältnis. Nur drei Freunden hat er — immer im Brahmsschen Sinne! — sein Innerstes offener gezeigt: Clara Schumann, Joseph Joachim und Elisabeth von Herzogenberg.

Die Veröffentlichung seiner Briefwechsel steht zu Brahms' Art, Gesinnung und ausgesprochenem Willen in schärfstem Gegensatz. Es ist viel zu viel, und viel zu viel Nebensächliches und Unwichtiges von ihm veröffentlicht worden, und es erhebt sich die ernste Frage, ob der musikalischen Welt mit einer geeigneten, kritisch gesichteten Auswahl der entscheidenden Briefe und mit öffentlicher bibliothekarischer Niederlage der übrigen nicht viel besser gedient worden wäre. Gleichwohl setzen wir pflichtschuldigst die einzelnen, durchweg nach Brahms' Tode von der Deutschen Brahms-Gesellschaft in Berlin 1907—08 herausgegebenen Briefwechsel hierher, da sie zum mindesten über Einzelheiten der Entstehung usw. wichtiger Brahmsscher Werke oft neues Licht verbreiten. Band I und II bringt den Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg (Herausgeber: Max Kalbeck); Band III mit verschiedenen Freunden: Carl Reinthaler, Max Bruch, Ernst Rudorff, Bernhard und Luise Scholz (Herausgeber: Wilhelm Altmann); Band IV mit seinem Freunde Julius Otto Grimm (Herausgeber: Richard Barth); Band V und VI mit Freund Joseph Joachim (Herausgeber: Andreas Moser); Band VII mit seinem Verleger Fritz Simrock und andren Freunden: Hermann Levi, Friedrich Gernsheim, Familien Hecht und Fellinger (Herausgeber: Leopold Schmidt); Band VIII mit Widmann, Vetter und Schubring (Herausgeber: Max Kalbeck); Band IX bis XII an Peter Joseph und Fritz Simrock (Herausgeber Max Kalbeck); Band XIII mit dem Professor der Physiologie in Utrecht und späterem Nachfolger von du Bois-Reymond in Berlin, Theodor Wilh. Engelmann (mit Einleitung von Julius Röntgen, im Verlag von W. Engelmann, Leipzig).

Die menschliche und künstlerische Anziehungskraft von Brahms' Persönlichkeit muß außerordentlich groß gewesen sein; alle diese Frauen und Männer — ich zähle gleich Engelmanns Gattin und

frühere ausgezeichnete Pianistin Emma geb. Brandes dazu — waren unbedingte und höchste Verehrer des Menschen und Künstlers Brahms. Von all' diesen viel zu vielen Brahms-Briefbänden sind menschlich und künstlerisch die Briefwechsel mit den beiden Herzogenbergs und mit Joachim die weitaus wichtigsten und ergiebigsten. Der Joachim-Doppelband steht an einsamer und überragender Stelle. Neben ihm der Herzogenberg-Doppelband; in ihm wird man im besondren nicht ohne tiefe Bewegung lesen, wie unendlich viel die hochgeistige Elisabeth von Herzogenberg, diese „Liebe, Herrliche", diese „einzige" und „teure" Frau dem alternden Meister innerlich gewesen ist. Der dritte Band bringt Wichtiges zur Komposition und Erstaufführung des Deutschen Requiems, der Haydn-Variationen und der beiden Ouvertüren und verbreitet sich daneben über die geplante Gesamtausgabe von Chopins Werken. Der vierte Band stellt sich vom menschlichen Gesichtspunkt dem Joachim-Doppelband zur Seite; hier werden alte Jugenderinnerungen aufgefrischt, hier wird das Gedächtnis an Brahms' einzige und erste ernste Liebe, an Agathe von Siebold in Göttingen, neu belebt.

Von fremden Briefsammlungen werden die Briefe Billroths an Lübke, von musikalischen Kritiken- und Feuilletonsammlungen natürlich die geistfunkelnden und charaktervoll gegen den Wagner- und Liszt-Strom des damaligen Wiener Konzertlebens schwimmenden Bändchen Eduard Hanslicks (Aus meinem Leben, Musikalisches und Literarisches u. a.) zur Kenntnis des Menschen und Künstlers Brahms am ergiebigsten sein.

Die alte schöne Sitte der Almanache und Taschenbücher hat auch bei Brahms etwas Ähnliches zu bieten. Da müssen wir das schmucke Schatzkästlein des jungen Kreisler — so nannte sich der junge Brahms — erwähnen (Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1909), in das Karl Krebs rund 645 Aussprüche von Dichtern, Philosophen, Künstlern usw. bis zu Joseph Joachim (unter dem bekannten Pseudonym F. A. E.) legte, die der leidenschaftliche Sammler und Bücherfreund Brahms selbst schon in den fünfziger Jahren in mehreren Heften zusammengetragen hatte. Da werden wir auch den hübschen Brahms-Kalender (Schuster & Loeffler, Berlin 1909) nicht vergessen. Der gleiche Verlag veröffentlichte 1903 das reichhaltige Brahms-Heft seiner Zeitschrift „Die Musik". Gustav

Jenner beginnt in ihm die später in Buchform gesammelten Erinnerungen an Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Richard Hohenemser (Frankfurt) setzt die Reihe seiner Untersuchungen über die Wiederbelebung der älteren Musik im neunzehnten Jahrhundert mit Studien über das Thema: Brahms und die Volksmusik fort. Arthur Egidi (Berlin) behandelt Meister Johannes' „Scheidegruß": Brahms' nachgelassenen Choralvorspiele. Zwei Wiener Freunde des Meisters, der Akademieprofessor des Klavierspiels Anton Door und der Musikschriftsteller Ludwig Karpath, steuern persönliche Erinnerungen dazu bei. Die gleiche Zeitschrift brachte in ihren späteren Jahrgängen noch zwei weitere Brahms-Sonderhefte mit ähnlich wertvollen Beiträgen.

Wer Freude an künstlerischen Albums und Mappen hat, wird nicht an dem schönen Brahms-Bilderbuch vorübergehen, das Brahms' treue Freunde Viktor von Miller zu Aichholz und Max Kalbeck (erläuternder Text) 1905 bei R. Lechner in Wien herausgaben. Das Bilderbuch gibt mit neunundzwanzig Lichtdrucktafeln die Brahms-Porträts aus allen Lebensaltern, Abbildungen vom Geburtshaus, der Brahmsschen Familie, den Brahmsschen Wohnungen und Häusern in Wien und auswärts, Reproduktionen und Faksimiles von Programmen, Manuskripten, Denkmälern, Medaillen, Plaketten usw. eine kleine Brahmsbiographie in Bildern. Auf das Brahms-Bildnis beschränkt sich die kleine Brahms-Bilder-Mappe in Buchform seiner langjährigen Wiener Freundin Frau Dr. Marie Fellinger, die anfangs (1900) im Selbstverlag und von der zweiten vermehrten Auflage (1911) ab unter dem Titel Brahms-Bilder bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen. Die erste Ausgabe enthält zwölf, die zweite achtunddreißig künstlerische photographische Momentaufnahmen — in der Hauptsache überaus charakteristische Bilder aus den drei letzten Lebensjahren des Meisters in Fellingers Haus, Veranda und Garten, doch auch Aufnahmen von Brahms' Sommerwohnungen, Wiener Wohnung in der Karlsgasse, Grab, Büsten und Denkmälern, von des Meisters altem Hamburger Lehrer Marxsen und Stiefbruder Fritz Schnack.

Eine kleine bildlose Ergänzung zu diesen Brahms-Bilderbüchern und Mappen bildet der Katalog der aus Anlaß der Enthüllung von Hildebrands Brahms-Denkmal im Herzoglichen Palais zu Meiningen veranstalteten kleinen Brahms-Ausstellung (Meiningen 1899); er ver-

zeichnet ausgewählte Brahms-Plastiken, Gemälde, Stiche, Zeichnungen, Photographien, Handschriften, Briefe, Musikalien, Bücher und Zeitschriften.

Ein eigenartiges Brahmsbuch lernten wir bereits eingehender in dem, Brahms' Liedern gewidmeten Kapitel kennen: die Brahms-Texte, die vollständige Sammlung der von Brahms komponierten und musikalisch bearbeiteten Dichtungen, mit denen der Krefelder Musikfreund Dr. G. Ophüls dem sein Leben lang nach einer solchen Sammlung verlangenden Meister noch die letzte große Freude bereiten konnte (Deutsche Brahms-Gesellschaft, zuerst 1897). Auf den ersten Blick mag das Buch manchem als eine müßig-spielerische statistische Sammlung erscheinen. Wir haben aber in jenem Kapitel ausführlicher dargelegt, warum das nicht der Fall ist, und weshalb man in diesem Buch einen sehr dankenswerten und wichtigen Beitrag auch zur tieferen Erkenntnis des „Dichter-Komponisten" Brahms' und seiner Stellung zu den einzelnen seiner Dichter begrüßen muß.

Ein kurzer Blick sei endlich noch auf die Brahms-Literatur des Auslandes geworfen. Das Bedeutsamste bringt hier England dazu: die große Brahmsbiographie von Florence May (Edward Arnold, London 1905, zwei Bände; deutsch von Ludmilla Kirschbaum, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911) und die kleinere von J. A. Fuller-Maitland (London 1911; deutsch von A. W. Sturm, Schuster & Loeffler, Berlin 1912). Die Biographie von Brahms' einziger persönlicher Schülerin ist eine biographisch ungemein gründliche Arbeit; ihr besonderer menschlicher Wert liegt in dem einleitenden Kapitel „Persönliche Erinnerungen" aus Brahms' verschiedenen Lebensaltern. Gleich weitschichtig angelegt, imponiert der der Vokalmusik gewidmete erste, sehr starke Band von Edwin Evans' sen. auf drei Bände berechneter eingehender historischer, analytischer und kritischer Analyse von Brahms' Werken: Historical, descriptive and analytical account of the entire works of J. B. (London, W. Reeves).

Frankreich hat unsrem Meister mit Hugues Imbert's, aus tiefem Enthusiasmus für „den bewunderungswürdigsten Symphoniker seit Beethoven" und ausgezeichneter Kenntnis geborener Brahms-Biographie (Librairie Fischbacher, Paris 1906) ein schönes und wertvolles Denkmal gesetzt. Kleinere französische Brahms-Studien besitzen wir u. a. von Léonce Mesnard, Adolphe Jullien und Bellaigue.

BRAHMS' WERKE

nach den Opuszahlen geordnet.

(In der Klammer: Verlag, Kompositionsjahr [k], Erscheinungsjahr [e].)

Opus 1. (Erste) Sonate in C-dur für Pianoforte. Joseph Joachim zugeeignet. (Simrock, k und e: 1853.) a) Allegro. b) Andante. c) Scherzo (Allegro molto e con fuoco). d) Finale (Allegro con fuoco).

Opus 2. (Zweite) Sonate in fis-moll für Pianoforte. Frau Clara Schumann verehrend zugeeignet. (Simrock, k.: 1852, e: 1853.) a) Allegro non troppo ma energico. b) Andante con espressione. c) Scherzo (Allegro). d) Finale (Introduzione [Sostenuto] und Allegro non troppo e rubato).

Opus 3. Sechs Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianofortebegleitung. Bettina von Arnim zugeeignet. (Simrock, k: 1852/53, e: 1854.) 1. Liebestreu. 2. Liebe und Frühling, I. 3. Liebe und Frühling, II. 4. Lied aus dem Gedichte „Ivan". 5. In der Fremde. 6. Lied.

Opus 4. Scherzo in es-moll für Pianoforte. Ernst Ferdinand Wenzel zugeeignet. (Simrock, k: 1853, e: 1854.)

Opus 5. (Dritte) Sonate in f-moll für Pianoforte. Frau Gräfin Ida von Hohenthal geb. Gräfin von Seherr-Thoß zugeeignet. (Senff*, k.: 1853, e: 1854.) a) Allegro maestoso. b) Andante espressivo. c) Scherzo (Allegro energico). d) Intermezzo (Rückblick). e) Finale (Allegro moderato ma rubato).

Opus 6. Sechs Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Fräulein Luise und Minna Japha zugeeignet. (Senff, k und e: 1853.) 1. Spanisches Lied. 2. Der Frühling. 3. Nachwirkung. 4. Juchhe! 5. Wie die Wolke nach der Sonne. 6. Nachtigallen schwingen.

Opus 7. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Albert Dietrich zugeeignet. (Simrock, k: 1853, e: 1854.) 1. Treue Liebe. 2. Parole. 3. Anklänge. 4. Volkslied. 5. Die Trauernde. 6. Heimkehr.

Opus 8. (Erstes) Trio in H-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell (Simrock, k: 1853/54, e: 1859; neue Ausgabe vom Komponisten 1891). a) Allegro con moto (2. A.: Allegro con brio). b) Scherzo (Allegro molto). c) Adagio non troppo (2. A.: Adagio). d) Finale (Allegro molto agitato; 2. A.: Allegro).

Opus 9. Variationen in fis-moll für das Pianoforte über ein Thema von Robert Schumann. Frau Clara Schumann zugeeignet. (Simrock, k: 1853, e: 1854.)

Opus 10. Vier Balladen für das Pianoforte. Julius O. Grimm zugeeignet. (Simrock, k: seit 1854, e: 1856.) 1. Andante (d-moll, „Edward"). 2. Andante (D-dur). 3. Intermezzo (Allegro, h-moll). 4. Andante con moto (H-dur).

Opus 11. (Erste) Serenade in D-dur für großes Orchester (Simrock, k: 1857, e: 1860). a) Allegro molto. b) Scherzo (Allegro non troppo).

Zur Beachtung für das gesamte Werkverzeichnis:
* Senff jetzt: N. Simrock, G. m. b. H.

c) Adagio non troppo. d) Menuetto, I. e) Menuetto, II. f) Scherzo (Allegro). g) Rondo (Allegro).

Opus 12. Ave Maria für weiblichen Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitung (Rieter-Biedermann*, k: 1858, e: 1861.)

Opus 13. Begräbnisgesang für Chor und Blasinstrumente (Rieter-Biedermann, k: vor 1860, e: 1861).

Opus 14. (Acht) Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Rieter-Biedermann, k: 1856/57, e: 1861). 1. Vor dem Fenster. 2. Vom verwundeten Knaben. 3. Murrays Ermordung. 4. Ein Sonett. 5. Trennung. 6. Gang zur Liebsten. 7. Ständchen. 8. Sehnsucht.

Opus 15. (Erstes) Konzert in d-moll für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (Rieter-Biedermann, k: seit 1853, e: 1861). a) Maestoso. b) Adagio. c) Rondo (Allegro non troppo).

Opus 16. (Zweite) Serenade in A-dur für kleines Orchester (Simrock, k: 1858/59, e: 1860; neue revid. Ausgabe 1875). a) Allegro moderato. b) Scherzo (Vivace). c) Adagio non troppo. d) Quasi Menuetto. e) Rondo (Allegro).

Opus 17. Gesänge für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe (Simrock, k: vor 1860, e: 1862). 1. Es tönt ein voller Harfenklang. 2. Lied von Shakespeare. 3. Der Gärtner. 4. Gesang aus Fingal.

Opus 18. (Erstes) Sextett in B-dur für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncelle (Simrock, k: 1860, e: 1862). a) Allegro ma non troppo — Poco più moderato. b) Andante, ma moderato (Thema mit Variationen). c) Scherzo (Allegro molto — Trio: Animato). d) Rondo (Poco Allegretto e grazioso).

Opus 19. Fünf Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: 1857, e: 1862). 1. Der Kuß. 2. Scheiden und Meiden. 3. In der Ferne. 4. Der Schmied. 5. An eine Äolsharfe.

Opus 20. Drei Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte (Simrock, k: 1857, e: 1861). 1. Weg der Liebe, I. 2. Weg der Liebe, II. 3. Die Meere.

Opus 21. Variationen in D-dur für Pianoforte (Simrock, k: seit 1854, e: 1861). 1. über ein eigenes Thema. 2. über ein ungarisches Lied.

Opus 22. Marienlieder für gemischten Chor (Rieter-Biedermann, k: vor 1860, e: 1862). 1. Der englische Gruß. 2. Marias Kirchgang. 3. Marias Wallfahrt. 4. Der Jäger. 5. Ruf zur Maria. 6. Magdalena. 7. Marias Lob.

Opus 23. Variationen in Es-dur über ein Thema von Robert Schumann für das Pianoforte zu vier Händen. Fräulein Julie Schumann zugeeignet. (Rieter-Biedermann, k: 1861, e: 1866.)

Opus 24. Variationen und Fuge in B-dur über ein Thema von Händel für Pianoforte (Simrock, k: 1861, e: 1862).

Opus 25. (Erstes) Quartett in g-moll für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. Herrn Baron Reinhard von Dalwigk zugeeignet. (Simrock,

---

Zur Beachtung für das gesamte Werkverzeichnis:

* Rieter-Biedermann, jetzt: C. F. Peters.

k: 1856, e: 1863.) a) Allegro. b) Intermezzo (Allegro ma non troppo). c) Andante con moto. d) Rondo alla Zingarese (Presto).

Opus 26. (Zweites) Quartett in A-dur für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. Frau Dr. Elisabeth Rösing zugeeignet. (Simrock, k: 1856, e: 1863.) a) Allegro non troppo. b) Poco Adagio. c) Scherzo (Poco Allegro). d) Finale (Allegro).

Opus 27. Der 13. Psalm („Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen") für dreistimmigen Frauenchor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte (Cranz, k: um 1860, e: 1864).

Opus 28. Vier Duette für Alt und Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Frau Amalie Joachim zugeeignet. (Cranz, k: 1860/62, e: 1864.) 1. Die Nonne und der Ritter. 2. Vor der Tür. 3. Es rauschet das Wasser. 4. Der Jäger und sein Liebchen.

Opus 29. Zwei Motetten für fünfstimmigen gemischten Chor a cappella (Simrock, k: vor 1860, e: 1864). 1. „Es ist das Heil uns kommen her." 2. Aus dem 51. Psalm („Schaffe in mir, Gott, ein rein' Herz").

Opus 30. Geistliches Lied von Paul Flemming („Laß dich nur nichts nicht dauren") für vierstimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. (Simrock, k: 1856/57, e: 1864.)

Opus 31. Drei Quartette für vier Solostimmen mit Pianoforte (Simrock, k: 1859/63, e: 1864). 1. Wechsellied zum Tanze. 2. Neckereien. 3. Der Gang zum Liebchen.

Opus 32. Neun Lieder und Gesänge von A. v. Platen und G. F. Daumer, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte. (Rieter-Biedermann, k: 1863 und früher, e: 1864). Heft I: 1. Wie rafft' ich mich auf in der Nacht. 2. Nicht mehr zu dir zu gehen beschloß ich. 3. Ich schleich' umher. 4. Der Strom, der neben mir verrauschte. Heft II: 5. Wehe, willst du mich wieder, drohende Fessel, umfangen? 6. Du sprichst, daß ich mich täuschte. 7. Bitteres zu sagen, denkst du. 8. So stehn wir, ich und meine Weide. 9. Wie bist du, meine Königin.

Opus 33. Fünfzehn Romanzen aus L. Tiecks Erzählung „Liebesgeschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter von Provence" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Fünf Hefte. Julius Stockhausen zugeeignet. (Rieter-Biedermann, k: seit 1861, e: Heft 1—2 1865, Heft 3—5 1868.) Heft I: 1. Keinen hat es noch gereut, der das Roß bestiegen. 2. Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind. 3. Sind es Schmerzen, sind es Freuden, die durch meinen Busen ziehn? Heft II: 4. Liebe kam aus fernen Landen. 5. So willst du des Armen dich gnädig erbarmen? 6. Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen? Heft III: 7. War es dir, dem diese Lippen bebten? 8. Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel. 9. Ruhe, Süßliebchen, im Schatten der grünen, dämmernden Nacht. Heft IV: 10. Verzweiflung: So tönet denn, schäumende Wellen. 11. Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz. 12. Muß es eine Trennung geben, die das treue Herz zerbricht? Heft V: 13. Sulima: Geliebter,

wo zaudert dein irrender Fuß? 14. Wie frisch und froh mein Sinn sich hebt. 15. Treue Liebe dauert lange.

Opus 34 a. Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncell. Ihrer Königl. Hoheit der Frau Prinzessin Anna von Hessen zugeeignet. (Rieter-Biedermann, k: seit 1861, e: 1865.) a) Allegro non troppo. b) Andante, un poco Adagio. c) Scherzo (Allegro). d) Finale (Poco sostenuto — Allegro non troppo — Presto, non troppo).

Opus 34 b. Sonate für zwei Pianoforte (nach dem Quintett op. 34). (Rieter-Biedermann, k: 1864, e: 1872.)

Opus 35. Studien für Pianoforte: Variationen über ein Thema von Paganini. Zwei Hefte (Rieter-Biedermann, 1866).

Opus 36. (Zweites) Sextett in G-dur für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelle (Simrock, k: 1863/64, e: 1866). a) Allegro non troppo — Un poco sostenuto. b) Scherzo (Allegro non troppo — Trio: Presto giocoso). c) Poco Adagio. d) Poco Allegro.

Opus 37. Drei geistliche Chöre für Frauenstimmen ohne Begleitung (Rieter-Biedermann, k: 1859/63, e: 1866). 1. O bone Jesu. 2. Adoramus. 3. Regina coeli.

Opus 38. (Erste) Sonate in e-moll für Pianoforte und Violoncell. Herrn Dr. Joseph Gänsbacher zugeeignet. (Simrock, k: 1865, e: 1866.) a) Allegro non troppo. b) Allegretto quasi Menuetto. c) Allegro.

Opus 39. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen. Dr. Eduard Hanslick zugeeignet. (Rieter-Biedermann, k: 1865, e: 1867.) 1. Tempo giusto (H-dur). 2. E-dur. 3. Gis-moll. 4. Poco sostenuto (e-moll). 5. Grazioso E-dur). 6. Vivace (Cis-dur). 7. Poco più Andante (cis-moll). 8. B-dur. 9. D-moll. 10. G-dur. 11. H-moll. 12. E-dur. 13. H-dur. 14. Gis-moll. 15. As-dur. 16. Cis-moll.

Opus 40. Trio für Pianoforte, Violine und Waldhorn (oder Bratsche oder Violoncell) (Simrock, k: 1865, e: 1868). a) Andante. b) Scherzo (Allegro). c) Adagio mesto. d) Finale (Allegro con brio).

Opus 41. Fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor (Rieter-Biedermann, k: vor 1860, e: 1867). 1. Ich schwing' mein Horn. 2. Freiwillige her! 3. Geleit. 4. Marschieren. 5. Gebt acht!

Opus 42. Drei Gesänge für sechsstimmigen Chor a cappella (Cranz [Spina], k: vor 1860/61, e: 1868). 1. Abendständchen. 2. Vineta. 3. Darthulas Grabgesang.

Opus 43. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Rieter-Biedermann, k: 1857, e: 1868). 1. Von ewiger Liebe. 2. Die Mainacht. 3. Ich schell' mein Horn. 4. Das Lied vom Herrn von Falkenstein.

Opus 44. Zwölf Lieder und Romanzen für Frauenchor a cappella oder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte (Rieter-Biedermann, k: 1857/59, e: 1866). Heft I: 1. Minnelied. 2. Der Bräutigam. 3. Barkarole. 4. Fragen. 5. Die Müllerin. 6. Die Nonne. Heft II: 1—4. Vier Lieder aus dem Jungbrunnen. 5. Die Braut. 6. Märznacht.

Opus 45. Ein Deutsches Requiem nach Worten der Heiligen Schrift, für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum) (Rieter-Biedermann, k: 1857—66, e: 1868). I. Selig sind, die da Leid tragen. II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras. III. Herr, lehre mich doch. IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen. V. Ihr habt nun Traurigkeit. VI. Denn wir haben hier keine bleibende Statt. VII. Selig sind die Toten.

Opus 46. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Simrock, k: seit 1864, e: 1868). 1. Die Kränze. 2. Magyarisch. 3. Die Schale der Vergessenheit. 4. An die Nachtigall.

Opus 47. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Simrock, k: seit 1864, e: 1868). 1. Botschaft. 2. Liebesglut. 3. Sonntag. 4. O liebliche Wangen. 5. Die Liebende schreibt.

Opus 48. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Simrock, k: seit 1864, e: 1868). 1. Der Gang zum Liebchen. 2. Der Überläufer. 3. Liebesklage des Mädchens. 4. Gold überwiegt die Liebe. 5. Trost in Tränen. 6. Vergangen ist mir Glück und Heil. 7. Herbstgefühl.

Opus 49. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Simrock, k: seit 1864, e: 1868). 1. Am Sonntagmorgen. 2. An ein Veilchen. 3. Sehnsucht. 4. Wiegenlied. 5. Abenddämmerung.

Opus 50. Rinaldo. Kantate von Goethe, für Tenorsolo, Männerchor und Orchester (Simrock, k: 1863, e: 1869). 1. Orchestereinleitung (Allegro) und Chor „Zu dem Strande". 2. Tenorsolo „Stelle her der gold'nen Tage Paradiese noch einmal" mit Chor „Sachte kommt!" 3. Tenorsolo „Mit der Turteltaube Locken" und Chor „Nein! nicht länger ist zu säumen!" 4. Chor „Zurück nur! zurücke, durch günstige Meere". 5. Tenorsolo mit Chor „Zum zweiten Male seh' ich erscheinen". 6. Chor mit Tenorsolo „Schon sind sie erhöret". 7. Schlußchor: Auf dem Meere („Segel schwellen!").

Opus 51. Zwei Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Seinem Freunde Dr. Theodor Billroth in Wien zugeeignet. (Simrock, k: seit 1865, e: 1873.) No. I in c-moll. a) Allegro. b) Romanze (Poco adagio). c) Allegretto molto moderato a comodo (Trio: Un poco più animato). d) Allegro. No. II in a-moll. a) Allegro non troppo. b) Andante moderato. c) Quasi Menuetto, moderato. (Seitensatz: Allegretto vivace.) d) Finale (Allegro non assai).

Opus 52. Liebeslieder (Verse aus „Polydora" von Daumer). Walzer für das Pianoforte zu vier Händen und Gesang (vier Singstimmen) ad libitum (Simrock, k: 1869, e: 1869). 1. „Rede, Mädchen, allzu liebes." 2. „Am Gesteine rauscht die Flut." 3. „O die Frauen, o die Frauen, wie sie Wonne tauen!" 4. „Wie des Abends schöne Röte." 5. „Die grüne Hopfenranke." 6. „Ein kleiner hübscher Vogel nahm den Flug." 7. „Wohl schön bewandt war es vorehe." 8. „Wenn so lind dein Auge mir und so lieblich schauet." 9. „Am Donaustrande, da steht ein Haus." 10. „O wie sanft die Quelle sich durch die Wiese windet." 11. „Nein, es ist nicht auszukommen mit den Leuten." 12. „Schlosser auf!" 13. „Vögelein durchrauscht die Luft." 14. „Sieh, wie

ist die Welle klar.“ 15. „Nachtigall, sie singt so schön.“ 15. „Ein dunkeler Schacht ist Liebe.“ 17. „Nicht wandle, mein Licht.“ 18. „Es bebet das Gesträuche.“

Opus 52a. Walzer für das Pianoforte zu vier Händen, nach den Liebesliedern op. 52 (Simrock, k: 1868/69, e: 1869).

Opus 53. Rhapsodie aus Goethes „Harzreise im Winter“ („Aber abseits, wer ist's?“) für eine Altstimme, Männerchor und Orchester (Simrock, 1870).

Opus 54. Schicksalslied von Friedrich Hölderlin („Ihr wandelt droben im Licht auf weichem Boden, selige Genien“) für Chor und Orchester (Simrock, k: 1868, e: 1871).

Opus 55. Triumphlied („Halleluja! Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott, unserm Herrn!) für achtstimmigen Chor und Orchester (Orgel ad libitum). Seiner Majestät dem Deutschen Kaiser Wilhelm I. ehrfurchtsvoll zugeeignet. (Simrock, k: 1870, e: 1872.)

Opus 56. Variationen über ein Thema von Joseph Haydn in B-dur a) für Orchester (Simrock, k: 1872, e: 1874); b) für zwei Pianoforte (Simrock, k: 1872, e: 1873).

Opus 57. Acht Lieder und Gesänge von G. F. Daumer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte. (Rieter-Biedermann, k: 1868/69, e: 1871.) Heft I: 1. „Von waldbekränzter Höhe werf' ich den heißen Blick.“ 2. „Wenn du nur zuweilen lächelst.“ 3. „Es träumte mir, ich sei dir teuer.“ 4. „Wenn einmal die gequälte Seele ruht.“ Heft II: 5. In meiner Nächte Sehnen.“ 6. „Strahlt zuweilen auch ein mildes Licht.“ 7. „Die Schnur, die Perl' an Perle.“ 8. „Unbewegte laue Luft.“

Opus 58. Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte. (Rieter-Biedermann, k: 1868—70, e: 1871.) Heft I: 1. Blinde Kuh. 2. Während des Regens. 3. Die Spröde. 4. O komme, holde Sommernacht! — Heft II: 5. Schwermut. 6. In der Gasse. 7. Vorüber. 8. Serenade.

Opus 59. Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte. (Rieter-Biedermann, k: 1871—73, e: 1873.) Heft I: 1. Dämm'rung senkte sich von oben. 2. Auf dem See. 3. Regenlied. 4. Nachklang. — Heft II: 5. Agnes. 6. Eine gute, gute Nacht pflegst du mir zu sagen. 7. Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh. 8. Dein blaues Auge hält so still.

Opus 60. (Drittes) Quartett in c-moll für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. (Simrock, k: 1859—75, e: 1875.) a) Allegro non troppo. b) Scherzo (Allegro). c) Andante. d) Finale (Allegro comodo).

Opus 61. Vier Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k und e: 1874.) 1. Die Schwestern. 2. Klosterfräulein. 3. Phänomen. 4. Die Boten der Liebe.

Opus 62. Sieben Lieder für gemischten Chor a cappella. (Simrock, k und e: 1874.) 1. Rosmarin. 2. Von alten Liebesliedern. 3. Waldesnacht.

4. Dein Herzlein mild. 5. All' meine Herzgedanken. 6. Es geht ein Wehen. 7. Vergangen ist mir Glück und Heil.

Opus 63. Neun Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte. (Peters, k: seit 1873, e: 1874.) Heft I: 1. Frühlingstrost. 2. Erinnerung. 3. An ein Bild. 4. An die Tauben. Heft II: 5. Junge Lieder, I. 6. Junge Lieder, II. 7. Heimweh, I. 8. Heimweh, II. 9. Heimweh, III.

Opus 64. Drei Quartette für vier Solostimmen mit Pianoforte. (Peters, k: seit 1862, e: 1874.) 1. An die Heimat. 2. Der Abend. 3. Fragen.

Opus 65. Neue Liebeslieder. Walzer für vier Singstimmen und Pianoforte zu vier Händen. Verse nach türkischen, persischen, lettisch-litauischen, russisch-polnischen, sizilianischen, spanischen, malaiischen, serbischen Volkspoesien. (Simrock, k: 1874, e: 1875.) 1. „Verzicht', o Herz, auf Rettung." 2. „Finstere Schatten der Nacht." 3. „An jeder Hand die Finger hatt' ich bedeckt mit Ringen." 4. „Ihr schwarzen Augen, ihr dürft nur winken." 5. „Wahre, wahre deinen Sohn, Nachbarin, vor Wehe." 6. „Rosen steckt mir an die Mutter." 7. „Vom Gebirge Well' auf Well'." 8. „Weiche Gräser im Revier." 9. „Nagen am Herzen fühl' ich ein Gift mir." 10. „Ich kose süß mit der und der." 11. „Alles, alles in den Wind sagst du mir, du Schmeichler." 12. „Schwarzer Wald, dein Schatten ist so düster!" 13. „Nein, Geliebter, setze dich mir so nahe nicht!" 14. „Flammenauge, dunkles Haar." 15. Zum Schluß: „Nun, ihr Musen, genug!" (Goethe.)

Opus 65a. Walzer für Pianoforte zu vier Händen, nach den Neuen Liebeslieder-Walzern op. 65. (Simrock, e: 1877.)

Opus 66. Fünf Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock k: seit 1874, e: 1875.) 1. Klänge, I. 2. Klänge, II. 3. Am Strande. 4. Jägerlied. 5. „Hüt' du dich."

Opus 67. (Drittes) Quartett in B-dur für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Seinem Freunde Professor Th. W. Engelmann in Utrecht zugeeignet. (Simrock, k: 1875 [?], e: 1876.) a) Vivace. b) Andante. c) Agitato (Allegro non troppo). d) Poco Allegretto con Variazioni-Doppio Movimento.

Opus 68. Erste Symphonie in c-moll für großes Orchester. (Simrock, k: 1854—76, e: 1877.) a) Un poco sostenuto — Allegro. b) Andante sostenuto. c) Un poco Allegretto e grazioso. d) Finale (Adagio — Più Andante — Allegro ma non troppo e con brio).

Opus 69. Neun Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte. (Simrock, k: 1876, e: 1877.) Heft I: 1. Klage. 2. Klage. 3. Abschied. 4. Des Liebsten Schwur. 5. Tambourliedchen. — Heft II: 6. Vom Strande. 7. Über die See. 8. Salome. 9. Mädchenfluch.

Opus 70. Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: 1876, e: 1877.) 1. Im Garten am Seegestade. 2. Lerchengesang. 3. Serenade. 4. Abendregen.

Opus 71. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: 1876, e: 1877.) 1. Es liebt sich so lieblich im Lenze. 2. An den Mond. 3. Geheimnis. 4. „Willst du, daß ich geh?". 5. Minnelied.

Opus 72. Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: 1876, e: 1877.) 1. Alte Liebe. 2. Sommerfäden. 3. O kühler Wald. 4. Verzagen. 5. Unüberwindlich.

Opus 73. Zweite Symphonie in D-dur für großes Orchester. (Simrock, k: 1877, e: 1878.) a) Allegro non troppo. b) Adagio non troppo. c) Allegretto grazioso quasi Andantino. d) Allegro con spirito.

Opus 74. Zwei Motetten für gemischten Chor a cappella. (Simrock, k: 1877, e: 1879.) 1. „Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen." 2. „O Heiland, reiß' die Himmel auf."

Opus 75. Vier Balladen und Romanzen für zwei Singstimmen mit Pianoforte. Seinem Freunde Julius Allgeyer zugeeignet. (Simrock, k: seit 1876, e: 1878.) 1. Edward. 2. Guter Rat. 3. „So laß uns wandern." 4. Walpurgisnacht.

Opus 76. Klavierstücke. Zwei Hefte. (Simrock, k: seit 1877, e: 1879.) Heft I: 1. Capriccio (fis-moll, Un poco agitato). 2. Capriccio (h-moll, Allegretto non troppo). 3. Intermezzo (As-dur, Grazioso). 4. Intermezzo (B-dur, Allegretto grazioso). — Heft II: 5. Capriccio (cis-moll, Agitato, ma non troppo presto). 6. Intermezzo (A-dur, Andante con moto). 7. Intermezzo (a-moll, Moderato semplice). 8. Capriccio (C-dur, Grazioso ed un poco vivace).

Opus 77. Konzert in D-dur für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Joseph Joachim zugeeignet. (Simrock, k: seit 1877, e: 1879.) a) Allegro non troppo. 6. Adagio. c) Allegro giocoso, ma non troppo vivace.

Opus 78. (Erste) Sonate in G-dur für Pianoforte und Violine. (Simrock, k: 1878, e: 1880.) a) Vivace non troppo. b) Adagio. c) Allegro molto moderato.

Opus 79. Zwei Rhapsodien für das Pianoforte. Frau Elisabeth von Herzogenberg zugeeignet. (Simrock, k: seit 1878, e: 1880.) 1. Agitato (h-moll). 2. Molto passionato, ma non troppo allegro (g-moll).

Opus 80. Akademische Festouvertüre in c-moll für Orchester. (Simrock, k: 1880, e: 1881.)

Opus 81. Tragische Ouvertüre in d-moll für Orchester. (Simrock, k: 1880, e: 1881.)

Opus 82. Nänie („Auch das Schöne muß sterben") von Friedrich Schiller, für Chor und Orchester (Harfe ad libitum). Frau Hofrat Henriette Feuerbach zugeeignet. (Peters, k: 1880, e: 1881.)

Opus 83. (Zweites) Konzert in B-dur für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Seinem teuren Freunde und Lehrer Eduard Marxsen zugeeignet. (Simrock, k: seit 1878, e: 1882.) a) Allegro non troppo. b) Allegro appassionato. c) Andante. d) Allegretto grazioso.

Opus 84. Fünf Romanzen und Lieder für eine oder zwei Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: seit 1877, e: 1882.) 1. Sommerabend. 2. Der Kranz. 3. In den Beeren. 4. Vergebliches Ständchen. 5. Spannung.

Opus 85. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: seit 1873, e: 1882.) 1. Sommerabend. 2. Mondenschein. 3. Mädchenlied. 4. Ade! 5. Frühlingslied. 6. In Waldeseinsamkeit.

Opus 86. Sechs Lieder für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: seit 1873, e: 1882.) 1. Therese. 2. Feldeinsamkeit. 3. Nachtwandler. 4. Über die Heide. 5. Versunken. 6. Todessehnen.

Opus 87. (Zweites) Trio in C-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell. (Simrock, k: seit 1880, e: 1883.) a) Allegro. b) Andante con moto (Thema mit Variationen). c) Scherzo (Presto). d) Finale (Allegro giocoso).

Opus 88. (Erstes) Quintett in F-dur für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. (Simrock, k: 1881, e: 1883.) a) Allegro non troppo ma con brio. b bis c) Grave ed appassionato — Allegretto vivace — Tempo primo. d) Finale (Allegro energico).

Opus 89. Gesang der Parzen („Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht!") von W. v. Goethe, für sechsstimmigen Chor und Orchester. Seiner Hoheit dem Herzog Georg von Sachsen-Meiningen ehrerbietigst zugeeignet. (Simrock, k: 1882, e: 1883.)

Opus 90. Dritte Symphonie in F-dur für großes Orchester. (Simrock, k: 1883, e: 1884.) a) Allegro con brio. b) Andante. c) Poco Allegretto. d) Allegro.

Opus 91. Zwei Gesänge für eine Altstimme mit Bratsche und Pianoforte. (Simrock, k: seit 1863, e: 1884.) 1. Gestillte Sehnsucht. 2. Geistliches Wiegenlied.

Opus 92. Vier Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte. (Simrock, k: 1882, e: 1884.) 1. O schöne Nacht. 2. Spätherbst. 3. Abendlied. 4. Warum?

Opus 93a. Sechs Lieder und Romanzen für vierstimmigen gemischten Chor a cappella. (Simrock, k: 1882, e: 1884.) 1. Der bucklichte Fiedler. 2. Das Mädchen. 3. O süßer Mai. 4. Fahr wohl! 5. Der Falke. 6. Beherzigung.

Opus 93b. Tafellied (Dank der Damen) für sechsstimmigen gemischten Chor und Pianoforte. Den Freunden in Krefeld zum 28. Januar 1885. (Simrock, k: 1884, e: 1885.)

Opus 94. Fünf Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: z. T. vor 1880, e: 1884.) 1. Mit vierzig Jahren. 2. „Steig auf, geliebter Schatten." 3. Mein Herz ist schwer. 4. Sapphische Ode. 5. Kein Haus, keine Heimat.

Opus 95. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: z. T. vor 1880, e: 1884.) 1. Das Mädchen. 2. Bei dir sind meine Gedanken. 3. Beim Abschied. 4. Der Jäger. 5. Vorschneller Schwur. 6. Mädchenlied. 7. Schön war, was ich dir weihte.

Opus 96. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: z. T. vor 1881, e: 1886.) 1. Der Tod, das ist die kühle Nacht. 2. Wir wandelten, wir zwei zusammen. 3. Es schauen die Blumen alle. 4. Meerfahrt.

Opus 97. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: z. T. vor 1880, e: 1886.) 1. Nachtigall. 2. Auf dem Schiffe. 3. Entführung. 4. Dort in den Weiden steht ein Haus. 5. Komm' bald! 6. Trennung.

Opus 98. Vierte Symphonie in e-moll für großes Orchester. (Simrock, k: 1884/85, e: 1886.) a) Allegro non troppo. b) Andante moderato. c) Allegro giocoso. d) Allegro energico e passionato (Passacaglia).

Opus 99. (Zweite) Sonate in F-dur für Violoncell und Pianoforte. (Simrock, k: 1886, e: 1886.) a) Allegro vivace. 6. Adagio affettuoso. c) Allegro passionato. d) Allegro molto.

Opus 100. (Zweite) Sonate in A-dur für Violine und Pianoforte. (Simrock, k: 1886, e: 1887.) a) Allegro amabile. b) Andante tranquillo. c) Vivace. d) Allegretto grazioso (quasi Andante).

Opus 101. (Drittes) Trio in c-moll für Pianoforte, Violine und Violoncell. (Simrock, k: seit 1880, e: 1887.) a) Allegro energico. b) Scherzo (Presto non assai). c) Andante grazioso. d) Allegro molto.

Opus 102. Konzert für Violine und Violoncell (sog. Doppelkonzert) mit Begleitung des Orchesters. (Simrock, k: 1887, e: 1888.) a) Allegro. b) Andante. c) Vivace non troppo.

Opus 103. Zigeunerlieder für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. [Acht davon für einzelne Singstimme arrangiert.] (Simrock, k: 1887, e: 1888.) 1. „He, Zigeuner, greife in die Saiten ein." 2. „Hochgetürmte Rimaflut." 3. „Wißt ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist?" 4. „Lieber Gott, du weißt, wie oft bereut ich hab." 5. „Brauner Bursche führt zum Tanze." 6. „Röslein dreie in der Reihe blüh'n so rot." 7. „Kommt dir manchmal in den Sinn." 8. „Horch, der Wind klagt in den Zweigen traurig sacht." 9. „Weit und breit schaut niemand mich an." 10. „Mond verhüllt sein Angesicht." 11. „Rote Abendwolken zieh'n am Firmament."

Opus 104. Fünf Gesänge für gemischten Chor a cappella. (Simrock, k: 1888 und früher, e: 1889.) 1. Nachtwache, I. 2. Nachtwache, II. 3. Letztes Glück. 4. Verlorene Jugend. 5. Im Herbst.

Opus 105. Fünf Lieder für eine tiefere Stimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: Ende der achtziger Jahre, e: 1889.) 1. „Wie Melodien zieht es." 2. Immer leiser wird mein Schlummer. 3. Klage. 4. Auf dem Kirchhofe. 5. Verrat.

Opus 106. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: Ende der achtziger Jahre, e: 1889.) 1. Ständchen. 2. Auf dem See. 3. Es hing der Reif im Lindenbaum. 4. Meine Lieder. 5. Ein Wanderer.

Opus 107. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Simrock, k: Ende der achtziger Jahre, e: 1889.) 1. An die Stolze. 2. Salamander. 3. Das Mädchen spricht. 4. Maienkätzchen. 5. Mädchenlied.

Opus 108. (Dritte) Sonate in d-moll für Violine und Pianoforte. Seinem Freunde Hans von Bülow zugeeignet. (Simrock, k: 1887, e: 1889.) a) Allegro. b) Adagio. c) Un poco presto e con sentimento. d) Presto agitato.

Opus 109. Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen gemischten Chor a cappella. Seiner Magnifizenz dem Herrn Bürgermeister Dr. Carl Petersen in Hamburg verehrungsvoll zugeeignet. (Simrock, k: 1889, e: 1890.) 1. „Unsere Väter hofften auf dich.“ 2. „Wenn ein starker Gewappneter seinen Palast bewahret.“ 3. „Wo ist ein so herrlich Volk.“

Opus 110. Drei Motetten für vier- und achtstimmigen Chor a cappella (Simrock, k: 1889, e: 1890.) 1. „Ich aber bin elend, und mir ist wehe.“ 2. „Ach, arme Welt, du trügest mich.“ 3. „Wenn wir in höchsten Nöten sein.“

Opus 111. (Zweites) Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. (Simrock, k: 1890, e: 1891.) a) Allegro non troppo, ma con brio. b) Adagio. c) Un poco Allegretto. d) Vivace ma non troppo presto.

Opus 112. Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Pianoforte. (Peters, k: 1890, e: 1891.) 1. Sehnsucht. 2. Nächtens. 3—6. Vier Zigeunerlieder. (3. „Himmel strahlt so helle und klar.“ 4. „Rote Rosenknospen künden schon des Lenzes Triebe.“ 5. „Brennessel steht am Wegesrand.“)

Opus 113. Dreizehn Kanons für Frauenstimmen. (Peters, k: 1890, [1856], e: 1891.) 1. „Göttlicher Morpheus.“ 2. „Grausam erweiset sich Amor an mir!“ 3. Die Nachtigall („Sitzt a schön's Vögerl auf'm Dannabaum“). 4. Wiegenlied („Schlaf', Kindlein, schlaf'!“). 5. Der Mann („Wille, wille will, der Mann ist kommen“). 6. „Solange Schönheit wird besteh'n.“ 7. „Wenn die Klänge nah'n und fliehen.“ 8. „Ein' Gems auf dem Stein.“ 9. „An's Auge des Liebsten fest mit Blicken dich ansauge.“ 10. Nachtwache, I („Leise Töne der Brust“). 11. „Ich weiß nicht, was im Hain die Taube girret?“ 12. „Wenn Kummer hätte zu töten Macht.“ 13. „Einförmig ist der Liebe Gram.“

Opus 114. Trio in a-moll für Pianoforte, Klarinette (oder Bratsche) und Violoncell (Simrock, k: 1891, e: 1892.) a) Allegro. b) Adagio. c) Andantino grazioso. d) Allegro.

Opus 115. Quintett für Klarinette (oder Bratsche), zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. (Simrock, k: 1891, e: 1892.) a) Allegro. b) Adagio. c) Andantino. d) Presto non assai, ma con sentimento. e) Con moto — un poco meno mosso.

Opus 116. Fantasien für Pianoforte. Zwei Hefte. (Simrock, k: 1892 und früher, e: 1892.) I. Heft: 1. Capriccio (d-moll, Presto energico). 2. Intermezzo (a-moll, Andante). 3. Capriccio (g-moll, Allegro passionato). — Heft II. 4. Intermezzo (E-dur, Adagio). 5. Intermezzo (e-moll, Andante con grazia ed intimissimo sentimento). 6. Intermezzo (E-dur, Andantino teneramente). 7. Capriccio (d-moll, Allegro agitato).

Opus 117. Drei Intermezzi für Pianoforte. (Simrock, k und e: 1892.) 1. Es-dur („Schlaf sanft, mein Kind, schlaf sanft und schön!“, Andante moderato). 2. B-moll (Andante non troppo e con molto espressione). 3. Cis-moll (Andante con moto).

Opus 118. Klavierstücke. (Simrock, k und e: 1893.) 1. Intermezzo (a-moll, Allegro non assai, ma molto appassionato). 2. Intermezzo (A-dur, Andante

teneramente). 3. Ballade (g-moll, Allegro energico). 4. Intermezzo (f-moll, Allegretto un poco agitato). 5. Romanze (F-dur, Andante). 6. Intermezzo (es-moll, Andante, largo e mesto).

Opus 119. Klavierstücke. (Simrock, k und e: 1893). 1. Intermezzo (h-moll, Adagio). 2. Intermezzo (e-moll, Andantino un poco agitato). 3. Intermezzo (C-dur, Grazioso e giocoso). 4. Rhapsodie (Es-dur, Allegro risoluto).

Opus 120. Zwei Sonaten für Klarinette (oder Bratsche) und Pianoforte. (Simrock, k: 1894, e: 1895.) Nr. I. a) Allegro appassionato. b) Sostenuto ed espressivo. c) Andante un poco Adagio. d) Allegretto grazioso. e) Vivace. Nr. II. a) Allegro amabile. b) Allegro appassionato. c) Sostenuto. d) Andante con moto. e) Allegro.

Opus 121. Vier ernste Gesänge für eine Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte. Max Klinger zugeeignet. (Simrock, k und e: 1896.) 1. „Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh.“ 2. „Ich wandte mich und sahe an alle, die Unrecht leiden unter der Sonne.“ 3. „O Tod, wie bitter bist du.“ 4. „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete.“

Opus 122. Elf Choralvorspiele für die Orgel. Zwei Hefte. Nachgelassenes Werk. (Simrock, k: 1896 und früher, e: 1902.) Heft I: 1. Mein Jesu, der du mich zum Lustspiel ewiglich dir hast erwählet. 2. Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen. 3. O Welt, ich muß dich lassen, I. 4. Herzlich tut mich erfreuen die schöne Sommerzeit. Heft II: 5. Schmücke dich, o liebe Seele. 6. O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen. 7. O Gott, du frommer Gott. 8. Es ist ein Ros' entsprungen. 9. Herzlich tut mich verlangen, I. 10. Herzlich tut mich verlangen, II. 11. O Welt, ich muß dich lassen, II.

Werke ohne Opuszahl

Vierzehn Volks-Kinderlieder mit hinzugefügter Klavierbegleitung. Den Kindern Robert und Clara Schumanns gewidmet. (Rieter-Biedermann, e: 1858). 1. Dornröschen. 2. Die Nachtigall. 3. Die Henne. 4. Sandmännchen. 5. Der Mann. 6. Heideröslein. 7. Das Schlaraffenland. 8. a), b) Beim Ritt auf dem Knie. 9. Der Jäger in dem Walde. 10. Das Mädchen und der Hasel. 11. Wiegenlied. 12. Weihnachten. 13. Marienwürmchen. 14. Dem Schutzengel.

Vierzehn deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor gesetzt. Der Wiener Singakademie gewidmet. (Rieter-Biedermann, e: 1864.) 1. Von edler Art. 2. Mit Lust tät ich ausreiten. 3. Bei nächtlicher Weil. 4. Vom heiligen Märtyrer Emmerano, Bischoffen zu Regensburg. 5. Täublein weiß. 6. Ach lieber Herre Jesu Christ'. 7. Sankt Raphael. 8. In stiller Nacht. 9. Abschiedslied („Ich fahr' dahin, wenn es muß sein“). 10. Der tote Knabe. 11. Die Wollust in den Mayen. 12. Morgengesang („Wach' auf, mein Kind“). 13. Schnitter Tod. 14. Der englische Jäger („Es wollt' gut Jäger jagen“).

Fuge in as-moll für Orgel. (Simrock, e: 1864.)

Mondnacht von Eichendorff („Es war, als hätt' der Himmel") für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (In der Sammlung „Albumblätter" (Göttingen, G. H. Wigand) 1854, dann Raabe & Plothow, e: 1872.)

Ungarische Tänze für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt. Vier Hefte. (Simrock, Heft I und II März e: 1869, Heft III und IV e: 1880.) *Auch für Orchester gesetzt. Heft I: 1. G-moll (Allegro molto). 2. D-moll (Allegro non assai). 3. F-dur (Allegretto). 4. F-moll (Poco sostenuto). 5. Fis-moll (Allegro). — Heft II: 6. Des-dur (Vivace). 7. A-dur (Allegretto). 8. A-moll (Presto). 9. E-moll (Allegro non troppo). 10. E-dur (Presto). — Heft III: 11. A-moll (Poco Andante). 12. D-moll (Presto). 13. D-dur (Andantino grazioso). 14. D-moll (Un poco Andante). 15. B-dur (Allegretto grazioso). 16. F-moll (Con moto). — Heft IV: 17. Fis-moll (Andantino). 18. D-dur (Molto vivace). 19. H-moll (Allegretto). 20. E-moll (Poco Allegretto). 21. E-moll (Vivace).

Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid" für Orgel. (Beilage zum 13. Jahrgang [1881] des „Musikalischen Wochenblattes", jetzt Deutsche Brahms-Gesellschaft.)

Einundfünfzig Übungen für das Pianoforte. Zwei Hefte. (Simrock, e: 1893.)

Deutsche Volkslieder mit Klavierbegleitung. Sieben Hefte. [Heft I—VI für eine Stimme, Heft VII für Vorsänger und kleinen Chor.] (Simrock, e: 1894.) Heft I: 1. Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein. 2. Erlaube mir, fein's Mädchen. 3. Gar lieblich hat sich gesellet. 4. Guten Abend. 5. Die Sonne scheint nicht mehr. 6. Da unten im Tale. 7. Gunhilde lebt' gar stille und fromm. Heft II: 8. Ach, englische Schäferin. 9. Es war eine schöne Jüdin. 10. Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried. 11. Jungfräulein, soll ich mit euch gehn. 12. Feinsliebchen, du sollst nicht barfuß gehn. 13. Wach' auf, mein Hort. 14. Maria ging aus wandern. Heft III: 15. Schwesterlein, Schwesterlein, wann gehn wir nach Haus? 16. Wach' auf, mein' Herzensschöne. 17. Ach Gott, wie weh tut scheiden. 18. So wünsch' ich ihr ein' gute Nacht. 19. Nur ein Gesicht auf Erden lebt. 20. Schönster Schatz, mein Engel. 21. Es ging ein Maidlein zarte. Heft IV: 22. Wo gehst du hin, du Stolze? 23. Der Reiter spreitet seinen Mantel aus. 24. Mir ist ein schön's braun's Maidelein. 25. Mein Mädel hat einen Rosenmund. 26. Ach, könnt' ich diesen Abend noch einmal freien gehen. 27. Ich stand auf hohem Berge. 28. Es reit' ein Herr und auch sein Knecht. Heft V: 29. Es war ein Markgraf über'm Rhein. 30. All' mein' Gedanken, die ich hab', die sind bei dir. 31. Dort in den Weiden. 32. So will ich frisch und fröhlich sein. 33. Och Mod'r, ich well en Ding han! 34. We kumm' ich dann de Pooz erenn. 35. Soll sich der Mond. Heft VI: 36. Es wohnet ein Fiedler. 37. Du mein einzig Licht. 38. Des Abends kann ich nicht schlafen gehn. 39. Schöner Augen, schöne Strahlen. 40. Ich weiß mir'n Maidlein. 41. Es steht ein' Lind' in jenem Tal. 42. In stiller Nacht. Heft VII: 43. Es stunden drei Rosen auf einem Zweig. 44. Dem Himmel will ich klagen. 45. Es saß ein schneeweiß' Vögelein. 46. Es war einmal ein Zimmergesell. 47. Es ging sich uns're Fraue. 48. Nachtigall, sag'. 49. Verstohlen geht der Mond auf.

Scherzo (Sonatensatz) in c-moll für Violine und Pianoforte. Aus der mit Schumann und Dietrich 1853 für Joseph Joachim komponierten Sonate. (Aus dem Nachlaß; Deutsche Brahms-Gesellschaft, e: 1906.)

Regenlied („Regentropfen aus den Bäumen fallen" von Claus Groth, zweite Fassung; die erste vgl. op. 59 No. 3). (Aus dem Nachlaß; Deutsche Brahms-Gesellschaft.)

Zwei Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß gesetzt. 1. Wach auf, meins Herzens Schöne. 2. Dort in den Weiden steht ein Haus.

Zwei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß nach op. 44, No. 5 und 6. 1. Die Müllerin (Chamisso). 2. Die Nonne (Uhland).

Drei Rätselkanons. 1. Töne, lindernder Klang (für Sopran, Alt, Tenor und Baß). 2. Mir lächelt kein Frühling (für vier Frauenstimmen). 3. Wann hört der Himmel auf zu strafen [Uhland] (für Sopran und Alt).

Zwei Kanons für vier Frauenstimmen a cappella (Studien zu op. 113, No. 2 und 1). 1. Grausam erweiset sich Amor an mir. 2. Göttlicher Morpheus!

Kanon für Sopran, Alt, Tenor und Baß: „Zu Rauch muß werden der Erde Schmelz und des Himmels Azur" (Rückert).

Ungedruckter Nachlaß.

Bearbeitungen usw.

Studien für das Pianoforte. Fünf Hefte. (Senff; Heft I und II e: 1869, Heft III—V e: 1879.) Heft I: Etude nach Fr. Chopin. II: Rondo nach C. M. von Weber. III, IV: Presto nach J. S. Bach in zwei Bearbeitungen. V: Chaconne von J. S. Bach, für die linke Hand allein.

Gavotte (A-dur) aus Glucks „Iphigenie in Aulis", für Pianoforte gesetzt und Frau Clara Schumann zugeeignet. (Senff, e: 1871.)

Schumanns Klavierquartett op. 47, arrangiert für Klavier vierhändig. (Fürstner.)

Ouvertüre zu Shakespeares Heinrich IV von Joseph Joachim, für zwei Klaviere gesetzt. (Aus dem Nachlaß; Simrock.)

Zwei Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzert in G-dur. (Aus dem Nachlaß; Deutsche Brahms-Gesellschaft.)

Ellens zweiter Gesang aus Walter Scotts „Fräulein vom See" (op. 52 No. 2), für Sopransolo, Frauenchor und Blasinstrumente gesetzt. (Aus dem Nachlaß; Deutsche Brahms-Gesellschaft.)

Bearbeitungen von Schuberts „Gruppe aus dem Tartarus", „An Schwager Kronos" für einstimmigen Männerchor mit Orchester (ungedruckter Nachlaß).

Beteiligung an der Herausgabe älterer Meisterwerke

François Couperin, Klavierwerke (Chrysanders „Denkmäler der Tonkunst", Bd. II, Bergedorf 1871; Neudruck London 1888, Augener & Co.).

Händel, Kammerduette. (Leipzig, Ed. Peters.)

Händel, Gesamtausgabe, Bd. 32 (Kammermusik für Gesang).

Phil. Em. Bach (Sonaten für Klavier und Violine; Leipzig, Rieter-Biedermann).

Mozart, Gesamtausgabe, Serie 24 (Revision des Requiems).

Schubert, Gesamtausgabe, Serie 1 (Symphonien, Klavierstücke aus dem Nachlaß).

Schumann, Gesamtausgabe, Serie 14 (Supplementband).

Chopin, Gesamtausgabe.

Jugendwerke

mit Ausnahme von * nicht veröffentlicht bzw. verloren.

*Souvenir de la Russie, Transcriptions en forme de Fantaisie sur les Airs russes et bohémiens, composées pour le piano à quatre mains (unter dem Pseudonym G. W. Marks, für August Cranz, Hamburg).

Fantasie über einen beliebten Walzer für Pianoforte (gespielt in Hamburg, 14. April 1849).

Duett für Klavier und Violoncello } (unter dem Pseudonym Karl Würth,
Trio für Klavier und Streichinstrumente } gespielt in Hamburg, 5. Juli 1851).

Messe in Kanonform (in Briefen an Joachim 1856 erwähnt).

Sätze aus Klaviersonaten, Lieder, Sonate für Klavier und Violine, Streichquartette, Volkslieder für Männerchor u. a.

BRAHMS' BEARBEITUNGEN EIGNER WERKE

	Original:	Bearbeitung:
Opus 11	Erste Serenade für großes Orchester	Klavier zu vier Händen.
Opus 12	Ave Maria für weibl. Chor mit Orchester- oder Orgelbegleitung . . .	Klavier-Auszug mit Text.
Opus 13	Begräbnisgesang für Chor und Blasinstrumente	Klavier-Auszug mit Text.
Opus 15	Erstes Klavierkonzert (d-moll) mit Orchester	Ein und zwei Klaviere zu vier Händen.
Opus 16	Zweite Serenade für kleines Orchester	Klavier zu vier Händen.
Opus 17	Gesänge für Frauenchor mit zwei Hörnern und Harfe	Klavier-Auszug mit Text.
Opus 18	Erstes Streichsextett (B-dur)	Klavier zu vier Händen.
Opus 25	Erstes Klavierquartett (g-moll) . .	Klavier zu vier Händen.
Opus 26	Zweites Klavierquartett (A-dur) . .	
Opus 29	Zwei Motetten für fünfstimm. gem. Chor a cappella	Klavier-Auszug zur Einübung.
Opus 34b	Sonate für zwei Klaviere (f-moll) . .	Klavierquintett (f-moll) Op.34a.
Opus 36	Zweites Streichsextett (G-dur) . . .	Klavier zu vier Händen.
Opus 39	Walzer für Klavier zu vier Händen .	Klavier zu zwei Händen.
Opus 42	Drei Gesänge für sechsstimm. Chor a cappella	Klavier-Auszug zur Einübung.
Opus 44	Lieder und Romanzen für Frauenstimmen a cappella	Klavierbegleitung ad libitum oder zur Einübung des Chores.
Opus 45	Ein Deutsches Requiem für Soli, Chor und Orchester	Klavier-Auszug mit Text und für Klavier zu vier Händen ohne Text.
Opus 50	Rinaldo. Kantate für Tenorsolo, Männerchor und Orchester	Klavier-Auszug mit Text.
Opus 51	Zwei Streichquartette (c-moll, a-moll)	Klavier zu vier Händen.
Opus 52	Liebeslieder-Walzer für Klavier zu vier Händen mit Gesang ad libitum	Walzer für Klavier zu vier Händen (Op. 52a).
Opus 53	Rhapsodie für Altsolo, Männerchor und Orchester	Klavier-Auszug mit Text.
Opus 54	Schicksalslied für Chor und Orchester	Klavier-Auszug mit Text.

Original:		Bearbeitung:
Opus 55	Triumphlied für achtstimm. Chor und Orchester	Klavier-Auszug mit Text und für Klavier zu vier Händen.
Opus 56a	Variationen über ein Thema von Jos. Haydn für Orchester	Zwei Klaviere (Op. 56b).
Opus 65	Neue Liebeslieder. Walzer für vier Singstimmen mit Klavier zu vier Händen	Klavier zu vier Händen (op.65a).
Opus 67	Drittes Streichquartett (B-dur)	Klavier zu vier Händen.
Opus 69	Erste Symphonie (c-moll) für großes Orchester	Klavier-Auszug zu vier Händen.
Opus 73	Zweite Symphonie (D-dur) für großes Orchester	Klavier-Auszug zu vier Händen.
Opus 80	Akademische Festouvertüre (c-moll) } für großes Orchester	Klavier-Auszug zu vier Händen.
Opus 81	Tragische Ouvertüre (d-moll) } für großes Orchester	
Opus 82	Nänie für Chor und Orchester	Klavier-Auszug mit Text.
Opus 83	Zweites Klavierkonzert (B-dur)	Zwei Klaviere zu vier Händen.
Opus 88	Erstes Streichquintett (F-dur)	Klavier zu vier Händen.
Opus 90	Dritte Symphonie (F-dur) für großes Orchester	Zwei Klaviere zu vier Händen.
Opus 98	Vierte Symphonie (e-moll) für großes Orchester	Zwei Klaviere zu vier Händen.
Opus 103	Zigeunerlieder für vier Singstimmen mit Klavierbegleitung	Für eine Singstimme mit Klavier (Nr. 1—7, 11).
Opus 109	Fest- und Gedenksprüche für achtstimm. gem. Chor a cappella	Klavier-Auszug zur Einübung des Chores.
Opus 110	Drei Motetten für vier- und achtstimm. Chor a cappella	Klavier-Auszug zur Einübung des Chores.
Opus 111	Zweites Streichquintett (G-dur)	Klavier zu vier Händen.
Opus 120	Zwei Sonaten für Klarinette und Klavier	Violine und Klavier.
Ohne Opus	Ungarische Tänze für Klavier zu vier Händen	Klavier zu zwei Händen (Heft I und II) und für Orchester (Nr. 1, 3, 10).

TEXTANFÄNGE, DICHTER, TITEL UND OPUSZAHLEN

Brahmsscher einstimmiger Gesänge, Duette, Terzette, Soloquartette und Chöre

(Vergl. auch das Register: Brahms' Werke nach den Opuszahlen geordnet)

Aber abseits wer ist's (Goethe). Rhapsodie. Opus 53.

Ach, ach, ich armes Klosterfräulein (Kerner). Klosterfräulein. Op. 61, No. 2.

Ach arme Welt, du trügest mich. (Motette.) Opus 110, No. 2.

Ach, englische Schäferin. Volks-Kinderlieder, No. 8.

Ach Gott, wie weh tut Scheiden. Deutsche Volkslieder (einstimmig). No. 17.

Ach, könnt' ich diesen Abend. Deutsche Volkslieder (einstimmig). No. 26.

Ach, könnt' ich, könnte vergessen sie. (Französisch.) Ein Sonett. Opus 14, No. 4.

Ach, lieber Herre Jesu Christ. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 6.

Ach, Mädchen, liebes Mädchen (Nach d. Böhmischen v. Jos. Wenzig). So laß uns wandern! Opus 75, No. 3.

Ach, mein Hennlein, bi, bi, bi. Die Henne. Volks-Kinderlieder No. 3.

Ach, mich hält der Gram gefangen (Wenzig). Abschied. Opus 69, No. 3.

Ach, mir fehlt, nicht ist da (Wenzig). Klage. Opus 69, No. 1.

Ach, Mutter, liebe Mutter (Aus des Knaben Wunderhorn). Guter Rat. Opus 75, No. 2.

Ach, und du, mein kühles Wasser! (Serbisch [Kapper]). Mädchenlied. Opus 85, No. 3.

Ach, wende diesen Blick (Daumer). Opus 57, No. 4.

Ach, wer nimmt von meiner Seele (Schenkendorf). Todessehnen. Opus 86, No. 6.

Adoramus te Christe. Geistlicher Chor. Opus 37, No. 2.

Aetherische ferne Stimmen (Candidus). Lerchengesang. Opus 70, No. 2.

Alle Winde schlafen auf dem Spiegel der Flut (Italienisch). Die Meere. Opus 20, No. 3.

Alles, alles in den Wind (Polnisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 11.

All' mein' Gedanken, die ich hab'. Deutsche Volkslieder (einstimmig). No. 30.

All' meine Herzgedanken (Heyse). Jungbrunnen - Lieder. Opus 62, No. 5.

Alt' Mann wollt' reiten. Volks-Kinderlieder. No. 8b.

Am Donaustrande da steht ein Haus (Magyarisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 9.

Am Gesteine rauscht die Flut (Russisch-polnisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 2.

Am jüngsten Tag ich aufersteh' (Heyse). Mädchenlieder. Opus 95, No. 6.

Am Sonntag Morgen zierlich angetan (Italienisch [Heyse]). Mädchenlieder. Opus 49, No. 1.

Am Wildbach die Weiden (Heyse). Jungbrunnen - Lieder. Opus 44, Heft II, No. 3.

An dem österlichen Tag. (Deutsches geistl. Volkslied.) Magdalena. Marienlieder. Opus 22, Heft II, No. 6.

An dies Schifflein schmiege (Reinhold). Auf dem See. Opus 106, No. 2.
Angelehnt an die Efeuwand (Mörike). An eine Äolsharfe. Opus 19, No. 5.
An jeder Hand die Finger (Lettisch-Litauisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 3.
An's Auge des Liebsten (Arabisch). Kanon für Frauenstimmen. Opus 113, No. 9.
Auch das Schöne muß sterben (Schiller). Nänie. Opus 82.
Auf der Heide weht der Wind (Lemcke). Willst du, daß ich geh'? Opus 71, No. 4.
Auf die Nacht in der Spinnstub'n (Heyse). Mädchenlieder. Opus 107, No. 5.
Aus der Erde quellen Blumen (Groth). Klänge I. Opus 66, No. 1.
Aus der Heimat hinter den Blitzen rot (Eichendorff). In der Fremde. Opus 3, No. 5.
Aus des Meeres tiefem, tiefem Grunde (Wilh. Müller). Vineta. Opus 42, No. 2.
Ave Maria (Ev. Luc. I, 28 und 42). Opus 12.

Bei dir sind meine Gedanken (Halm). Opus 95, No. 2.
Bei nächtlicher Weil an ein's Waldes Born. Deutsche Volkslieder (vierstimmig). No. 3.
Birg, o Veilchen (Hölty). An ein Veilchen. Opus 49, No. 2.
Bitteres zu sagen denkst du (Persisch [Daumer]). Opus 32, No. 7.
Blauer Himmel, blaue Wogen (Simrock). Auf dem See. Opus 59, No. 2.
Brauner Bursche führt zum Tanze (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 5.
Brausten alle Berge (Wenzig). Verlorene Jugend. Opus 104, No. 4.
Brennessel steht an Weges Rand (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 112, No. 5.
Da die Welt zur Ruh' gegangen (Eichendorff). Die Nonne und der Ritter. Opus 28, No. 1.
Dämmernd liegt der Sommerabend (Heine). Sommerabend. Opus 85, No. 1.
Dämm'rung senkte sich von oben (Goethe). Opus 59, No. 1.
Da unten im Tale (Deutsches Volkslied). Trennung. Opus 97, No. 6.
Dein blaues Auge steht so still (Groth). Opus 59, No. 8.
Dein Herzlein mild, du liebes Bild (Heyse). Jungbrunnen-Lieder. Op. 62, No. 4.
Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot (Schottisch [Herder]). Edward. Opus 75, No. 1. Vgl. auch Opus 10, No. 1.
Dem Himmel will ich klagen. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 44.
Den gordischen Knoten, den Liebe sich band (Herder). Weg der Liebe, II. Opus 20, No. 2.
Denn alles Fleisch es ist wie Gras (1. Petri). Ein Deutsches Requiem. Opus 45, II. Satz.
Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh (Prediger Salomo, Kap. 3). Vier ernste Gesänge. Opus 121, No. 1.
Denn wir haben hie keine bleibende Statt. Ein Deutsches Requiem. Opus 45, VI. Satz.
Den Wirbel schlag' ich gar so stark (Candidus). Tambourliedchen. Opus 69, No. 5.
Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint (Sternau). Motto zum Andante der Klaviersonate Opus 5 in f-moll.

Der graue Nebel tropft so still (Allmers). Spätherbst. Opus 92, No. 2.

Der Holdseligen sonder Wank (Voß). Minnelied. Opus 44, Heft I, No. 1.

Der Jäger in dem Walde sich suchet seinen Aufenthalt. Volks-Kinderlielieder No. 9.

Der Mond steht über dem Berge (Kugler). Ständchen. Opus 106, No. 1.

Der Reiter spreitet seinen Mantel aus. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 23.

Der Strom, der neben mir verrauschte (Platen). Opus 32, No. 4.

Der Tag ging regenschwer und sturmbewegt (Liliencron). Auf dem Kirchhofe. Opus 105, No. 4.

Der Tod, das ist die kühle Nacht (Heine). Opus 96, No. 1.

Des Abends kann ich nicht schlafen gehn (Deutsches Volkslied.) Gang zur Liebsten. Opus 14, No. 6.

Dich, Mutter Gottes, ruf' wir an (Deutsches geistl. Volkslied). Ruf zur Maria. Marienlieder. Opus 22, Heft II, No. 5.

Die Berge sind spitz (Heyse). Jungbrunnen-Lieder. Opus 44, Heft II, No. 2.

Die Blümelein, sie schlafen. Sandmännchen. Volks-Kinderlieder No. 4.

Die Flamme hier, die wilde, zu verhehlen (Persisch [Daumer]). Liebesglut. Opus 47, No. 2.

Die grüne Hopfenranke (Russisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 5.

Die ihr schwebet um diese Palmen (Spanisch [Geibel]). Geistliches Wiegenlied. Opus 91, No. 2.

Die Mühle, die dreht ihre Flügel (Chamisso). Die Müllerin. Opus 44, Heft I, No. 5.

Die Schnur, die Perl' an Perle (Indisch [Daumer]). Opus 57, No. 7.

Die Schwälble ziehet fort (Deutsches Volkslied). Volkslied. Opus 7, No. 4.

Die Sonne scheint nicht mehr. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 5.

Die Wellen blinken und fließen dahin (Heine). Es liebt sich so lieblich im Lenze! Opus 71, No. 1.

Die Wollust in den Mayen. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 11.

Dort in den Weiden steht ein Haus (Deutsches Volkslied). Opus 97, No. 4, und vierstimmig (ungedruckt. Nachlaß).

Du mein einzig Licht. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 37.

Du milchjunger Knabe, wie schaust du mich an? (Keller). Therese. Opus 86, No. 1.

Du sprichst, daß ich mich täuschte (Platen). Opus 32, No. 6.

Dunkel, wie dunkel in Wald und in Feld (Wenzig). Von ewiger Liebe. Opus 43, No. 1.

Ein Blick von deinen Augen in die meinen (Goethe). Die Liebende schreibt. Opus 47, No. 5.

Ein dunkler Schacht ist Liebe (Magyarisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 16.

Eine blaue Schürze hast du mir gegeben (Wilh. Müller). Die Braut. Opus 44, Heft II, No. 5.

Eine gute, gute Nacht (Russisch [Daumer]). Opus 59, No. 6.

Eine Schale des Stroms (Hölty). Die Schale der Vergessenheit. Opus 46, No. 3.

Einförmig ist der Liebe Gram (Rückert). Kanon für Frauenstimmen. Opus 113, No. 13.

Ein' Gems auf dem Stein. Kanon für Frauenstimmen. Opus 113, No. 8.
Ein kleiner, hübscher Vogel nahm den Flug (Magyarisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 6.
Ein Mägdlein saß am Meeresstrand (Ferrand). Treue Liebe. Op. 7, No. 1.
Ein Vögelein fliegt über den Rhein (Reinhold). Auf dem Schiffe. Opus 97, No. 2.
Ei, schmollte mein Vater (Böhmisch). Des Liebsten Schwur. Opus 69, No. 4.
Erlaube mir, fein's Mädchen. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 2.
Ernst ist der Herbst (Groth). Im Herbst. Opus 104, No. 5.
Es bebet das Gesträuche (Magyarisch [Daumer]). Liebeslieder - Walzer. Opus 52, No. 18.
Es brausen der Liebe Wogen (Fel. Schumann). Versunken. Opus 86, No. 5.
Es flog ein Täublein weiße. Täublein weiß. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 5.
Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht (Goethe). Gesang der Parzen. Opus 89.
Es geht ein Wehen durch den Wald (Heyse). Jungbrunnen - Lieder. Opus 62, No. 6.
Es ging ein Maidlein zarte. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 21.
Es ging sich unsre Fraue. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 47.
Es glänzt der Mond nieder (Böhmisch). Der Gang zum Liebchen. Opus 31, No. 3; Opus 48, No. 1.
Es hing der Reif im Lindenbaum (Groth). Opus 106, No. 3.
Es ist das Heil uns kommen her. Motette. Opus 29, No. 1.
Es ist ein Ros' entsprungen (Volksweise aus dem 15. Jahrh.). Text zum Choralvorspiel Opus 122, No. 8.
Es ist ein Schnitter, heißt der Tod. Schnitter Tod. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 13.
Es kehrt die dunkle Schwalbe (Candidus). Alte Liebe. Opus 72, No. 1.
Es lockt und säuselt um den Baum (Rousseau). Der Frühling. Opus 6, No. 2.
Es pochet ein Knabe sachte. Der tote Knabe. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 10.
Es rauschet das Wasser und bleibet nicht stehn (Goethe). Opus 28, No. 3.
Es reit' der Herr von Falkenstein (Uhland). Das Lied vom Herrn von Falkenstein. Opus 43, No. 4.
Es reit' ein Herr und auch sein Knecht. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 28.
Es rinnen die Wasser Tag und Nacht (Kugler). Sehnsucht. Opus 112, No. 1.
Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 10.
Es saß ein Salamander (Lemcke). Salamander. Opus 107, No. 2.
Es saß ein schneeweiß Vögelein. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 45.
Es schauen die Blumen alle (Heine). Opus 96, No. 3.
Es sprechen und blicken die Wellen (Hölty). Am Strande. Opus 66, No. 3.
Es steht ein' Lind' in jenem Tal. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 41.
Es stunden drei Rosen. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 43.

Es tönt ein voller Harfenklang (Ruperti). Opus 17, No. 1.

Es träumte mir, ich sei dir teuer (Spanisch [Daumer]). Opus 57, No. 3.

Es war, als hätte der Himmel (Eichendorff). Mondnacht. (Ohne Opuszahl).

Es war eine schöne Jüdin. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 9.

Es war einmal ein Zimmergesell. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 46.

Es war ein Markgrat über'm Rhein. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 29.

Es weht um mich Narzissenduft (Schenkendorf). Frühlingstrost. Op. 63, No. 1.

Es wohnet ein Fiedler zu Frankfurt am Main (Deutsches Volkslied). Der bucklichte Fiedler. Opus 93a, No. 1.

Es wollt' die Jungfrau früh aufsteh'n (Wunderhorn). Rosmarin. Opus 62, No. 1.

Es wollt' ein Mädchen brechen gehn. Das Mädchen und die Hasel. Volks-Kinderlieder, No. 10.

Es wollt' ein Mädchen früh aufstehn (Deutsches Volkslied). Vom verwundeten Knaben. Op. 14, No. 2.

Es wollt' gut' Jäger jagen (Deutsches geistl. Volkslied). Der Jäger. Marienlieder Opus 22, Heft II, No. 4, und: Der englische Jäger. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 14.

Fahr' wohl, o Vöglein, das nun wandern soll (Rückert). Opus 93 a, No. 4.

Feiger Gedanken bängliches Schwanken (Goethe). Beherzigung. Opus 93 a, No. 6.

Feinsliebchen, du sollst mir nicht barfuß gehn. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 12.

Fein's Liebchen, trau' du nicht (Deutsches Volkslied vom Niederrhein). Klage. Opus 105, No. 3.

Finstere Schatten der Nacht (Persisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 2.

Flammenaugen, dunkles Haar (Russisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 14.

Fliegt nur aus, geliebte Tauben! (Schenkendorf). An die Tauben. Opus 63, No. 4.

Freiwillige her! (Lemcke). Opus 41, No. 2.

Friedlich bekämpfen Nacht sich und Tag (Hebbel). Abendlied. Opus 92, No. 3.

Fürwahr, mein Liebchen, ich will nun frei'n (Mährisch). Neckereien. Opus 31, No. 2.

Gar lieblich hat sich gesellet. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 3.

Gebt acht! Es harrt der Feind (Lemcke). Opus 41, No. 5.

Gegrüßet, Maria (Deutsches geistlich. Volkslied). Der englische Gruß. Marienlieder. Opus 22, No. 1.

Geh' schlafen, Tochter, schlafen! (Schmidt). Sommerabend. Opus 84, No. 1.

Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuß? (Tieck). Sulima. Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 13.

Geuß' nicht so laut der liebentflammten Lieder tonreichen Schall (Hölty). An die Nachtigall. Opus 46, No. 4.

Gleich wie Echo frohen Liedern. Tafellied (Dank der Damen). Opus 93b.

Göttlicher Morpheus, umsonst bewegst du die lieblichen Mohne (Goethe).

Kanon für Frauenstimmen. Opus 113, No. 1. Dazu Studie (ungedruckt. Nachlaß).

Grausam erweiset sich Amor an mir (Goethe). Kanon für Frauenstimmen. Op. 113, No. 2. Dazu Studie (ungedruckt. Nachlaß).

Gunhilde lebt gar stille und fromm. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 7.

Gut'n Abend, gut'n Abend, mein tausiger Schatz (Deutsches Volkslied). Spannung. Opus 84, No. 5.

Guten Abend, gut' Nacht (Deutsches Volkslied). Wiegenlied. Opus 49, No. 4.

Guten Abend, mein Schatz, guten Abend, mein Kind! (Deutsches Volkslied). Vergebliches Ständchen. Opus 84, No. 4.

Gut' Nacht, gut' Nacht, mein liebster Schatz (Deutsches Volkslied). Ständchen. Opus 14. No. 7.

Hab' ich tausendmal geschworen (Goethe). Unüberwindlich. Op. 72, No. 5.

Hallelujah! Heil und Preis, Ehre und Kraft sei Gott unserm Herrn! (Offenb. Joh., Kap. 19). Triumphlied. Opus 55.

Hebt ein Falke sich empor (Serbisch [Kapper]). Der Falke. Opus 93a, No. 5.

Heimat! Wunderbar tönendes Wort (Sternau). An die Heimat. Opus 64, No. 1.

Herr, lehre doch mich (Weish. Salomonis). Ein Deutsches Requiem. Opus 45, III. Satz.

Herr, wie lange willst du mein so gar vergessen? Der 13. Psalm. Op. 27.

Herzlich tut mich erfreuen die schöne Sommerzeit. Text zum Choralvorspiel Opus 122, No. 4.

Herzlich tut mich verlangen (Christoph Knoll). Text zum Choralvorspiel Opus 122, No. 9 und 10.

Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen (Johann Heermann). Text zum Choralvorspiel Opus 122, No. 3.

He, Zigeuner, greife in die Saiten ein (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 1.

Hier ob dem Eingang seid befestiget (Aus Hellas [Daumer]). Die Kränze. Opus 46, No. 1.

Hier, wo sich die Straßen scheiden (Reinhold). Ein Wanderer. Opus 106, No. 5.

Himmel strahlt so helle und klar (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 3.

Hinter jenen dichten Wäldern (Böhmisch). Sehnsucht. Opus 49, No. 3.

Hoch über stillen Höhen (Eichendorff). Anklänge. Opus 7, No. 3.

Hochgetürmte Rimaflut (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 2.

Hör', es klagt die Flöte wieder (Brentano). Abendständchen. Opus 42, No. 1.

Holder klingt der Vogelsang (Hölty). Minnelied. Opus 71, No. 5.

Horch, der Wind klagt in den Zweigen (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 8.

Horch, wie brauset der Sturm (Uhland). Märznacht. Opus 44, Heft II, No. 6.

Ich aber bin elend, und mir ist wehe (Psalm 69, V. 30). Motette. Opus 110, No. 1.

Ich blicke hinab in die Gasse (Hebbel). In der Gasse. Opus 58, No. 6.

Ich fahr' dahin, wenn es muß sein. Abschiedslied. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 9.

Ich hör' meinen Schatz (Uhland). Der Schmied. Opus 19, No. 4.

Ich kose süß mit der und der (Malayisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 10.

Ich legte mich unter den Lindenbaum (Hebbel). Vorüber. Opus 53, No. 7.

Ich müh' mich ab und kann's nicht verschmerzen (Halm). Beim Abschied. Opus 95, No. 3.

Ich muß hinaus, ich muß zu dir (Hoffmann von Fallersleben). Liebe und Frühling, II. Opus 3, No. 3.

Ich rufe vom Ufer verlorenes Glück (Eichendorff). Vom Strande. Opus 69, No. 6.

Ich ruhe still im hohen grünen Gras (Allmers). Feldeinsamkeit. Opus 86, No. 2.

Ich sah als Knabe Blumen blühn (Groth). Heimweh, III. Opus 63, No. 9.

Ich sah eine Tig'rin (Kalabresisch). Die Spröde. Opus 58, No. 3.

Ich saß zu deinen Füßen (Lemcke). In Waldeseinsamkeit. Opus 85, No. 6.

Ich schell' mein Horn ins Jammertal (Altdeutsch). Opus 43, No. 3.

Ich schleich umher betrübt und stumm (Platen). Opus 32, No. 3.

Ich schwing' mein Horn ins Jammertal. (Altdeutsch). Opus 41, No. 1.

Ich sitz' am Strande der rauschenden See (Lemcke). Verzagen. Opus 72, No. 4.

Ich stand aut hohem Berge. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 27.

Ich stand in einer lauen Nacht (Lemcke). Verrat. Op. 105, No. 5.

Ich wandte mich und sahe an alle, die Unrecht leiden (Pred. Salomo, Kap. 4). Vier ernste Gesänge. Opus 121, No. 2.

Ich weiß mir'n Maidlein hübsch und zart. Deutsche Volkslieder (einstimmig), No. 40.

Ich weiß nicht, was im Hain die Taube girret (Rückert). Kanon für Frauenstimmen. Opus 113, No. 13.

Ich weiß ein Mädlein hübsch und fein (Wunderhorn). Hüt' du dich! Opus 66, No. 5.

Ihr habt nun Traurigkeit (Ev. Joh.). Ein Deutsches Requiem. Opus 45, V. Satz.

Ihr schwarzen Augen, ihr dürft nur winken (Daumer). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 4.

Ihr wandelt droben im Licht auf weichem Boden, selige Genien! (Hölderlin). Schicksalslied. Opus 54.

Ihr wunderschönen Augenblicke (Schenkendorf). Erinnerung. Opus 63, No. 2.

Im Finstern geh' icn suchen (Italienisch [Kopisch]). Blinde Kuh. Opus 58, No. 1.

Im Garten am Seegestade (Lemcke). Opus 70, No. 1.

Immer leiser wird mein Schlummer (Lingg). Opus 105, No. 2.

Im stillen Klostergarten (Uhland). Die Nonne. Opus 44, Heft I, No. 6.

Im tiefen Wald im Dornenhag. Dornröschen. Volks-Kinderlieder No. 1.

In dem Schatten meiner Locken (Spanisch). Spanisches Lied. Op. 6, No. 1.

In den Garten wollen wir gehen (Wunderhorn). Der Überläufer. Opus 48, No. 2.

In goldnen Abendschein getauchet (Rückert). Gestillte Sehnsucht. Opus 91, No. 1.

In meiner Nächte Sehnen, so tief allein (Daumer). Liebeslieder-Walzer. Opus 57, No. 5.
In Polen steht ein Haus. Das Schlaraffenland. Volkskinderlieder No. 7.
In stiller Nacht zur ersten Wacht. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 8.
Ist nicht der Himmel so blau? (Hoffmann von Fallersleben). Der Jäger und sein Liebchen. Opus 28, No. 4.
Jäger, was jagst du die Häselein? (Candidus). Jägerlied. Opus 66, No. 4.
Ja, sie zerstieben! Rinaldo. Opus 50.
Ja, so sei's! Ich will mich fassen. Rinaldo. Opus 50.
Jetzt hab' ich schon zwei Jahre lang (Lemcke). Marschieren. Opus 41, No. 4.
Joseph, lieber Joseph mein (Deutsches geistl. Volkslied). Marias Wiegenlied. Opus 91, No. 2.
Jungfräulein, soll ich mit euch gehn. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 11.
Keinen hat es noch gereut (Tieck). Magelonen - Romanzen. Opus 33, No. 1.
Kein Haus, keine Heimat (Halm). Opus 94, No. 5.
Komm herbei, komm herbei, Tod Englisch [Shakespeare]). Opus 17, No. 2.
Komm Mainz, komm Bayrn. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 4.
Komm mit, o Schöne (Goethe). Wechsellied zum Tanze. Opus 31, No. 1.
Kommt dir manchmal in den Sinn (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 7.
Langsam schimmernd fiel ein Regen (Keller). Abendregen. Opus 70, No. 4.
Laß dich nur nichts nicht dauren (Flemming). Geistliches Lied. Opus 30.
Leblos gleitet Blatt um Blatt (Kalbeck). Letztes Glück. Opus 104, No. 3.
Leise Töne der Brust (Rückert). Nacht, wache, I. Opus 104, No. 1.
Leise, um dich nicht zu wecken (Schack). Serenade. Opus 58, No. 8.
Liebe kam aus fernen Landen (Tieck). Magelonen - Romanzen. Opus 33, No. 4.
Liebe Schwalbe, kleine Schwalbe (Zigeunerisch. Zigeunerlieder. Opus 112, No. 6.
Lieber Gott, du weißt, wie oft bereut ich hab'. (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 4.
Liebliches Kind, kannst du mir sagen (Goethe). Serenade. Opus 70, No. 3.
Lieb' Mutter, heut' Nacht heulte Regen und Wind (Alexis). Walpurgisnacht. Opus 75. No. 4.
Lindes Rauschen in den Wipfeln (Eichendorff). Lied. Opus 3, No. 6.
Mädchen von Kola, du schläfst (nach Ossian von Herder). Darthulas Grabgesang. Opus 42, No. 3.
Maienkätzchen, erster Gruß (Liliencron). Maienkätzchen. Opus 107, No. 4.
Maria ging aus wandern. (Deutsches geistliches Volkslied.) Marias Wallfahrt. Marienlieder. Opus 22, No. 3.
Maria, wahre Himmelsfreud' (Deutsches geistl. Volkslied). Marias Lob. Marienlieder. Opus 22, No. 7.
Maria wollt' zur Kirche gehn (Deutsches geistliches Volkslied). Marias Kirchgang. Marienlieder. Opus 22, No. 2.
Marienwürmchen, setze dich. Marienwürmchen. Volks - Kinderlieder. No. 13.

Mei Mueter mag mi net (Deutsches Volkslied). Die Trauernde. Opus 7, No. 5.

Meine Liebe ist grün wie der Fliederbusch. (Felix Schumann). Junge Lieder, I. Opus 63, No. 5.

Mein Herz ist schwer, mein Auge wacht (Geibel). Opus 94, Nr. 3.

Mein Jesu, der du mich zum Lustspiel ewiglich dir hast erwählet. Text zum Choralvorspiel. Op. 122, No. 1.

Mein Liebchen, wir saßen beisammen (Heine). Meerfahrt. Opus 96, No. 4.

Mein liebes Herz, was ist dir (Türkisch [Daumer]). Fragen. Opus 64, No. 3.

Mein Lieb ist ein Jäger (Halm). Der Jäger. Opus 95, No. 4.

Mein Mädel hat einen Rosenmund. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 25.

Mein Schatz ist nicht da (Deutsches Volkslied). Sehnsucht. Op. 14, No. 8.

Mein wundes Herz verlangt nach milder Ruh (Groth). Opus 59, No. 7.

Mir ist ein schön's braun's Maidelein. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 24.

Mir ist so weh ums Herz (Candidus). Schwermut. Opus 58, No. 5.

Mir lächelt kein Frühling (Deutsches Volkslied). Rätsel-Kanon für vier Frauenstimmen (ungedruckt. Nachlaß).

Mit geheimnisvollen Düften (Geibel). Frühlingslied. Opus 85, No. 5.

Mit Lust tat ich ausreiten. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 2.

Mit der Turteltaube Locken. Rinaldo. Opus 50.

Mit vierzig Jahren ist der Berg erstiegen (Rückert). Mit vierzig Jahren. Opus 94, No. 1.

Mond verhüllt sein Angesicht (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 10.

Muß es eine Trennung geben (Tieck). Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 12.

Mutter, hilf mir armen Tochter (Schmidt). Der Kranz. Opus 84, No. 2.

Nachtigallen schwingen lustig ihr Gefieder (Hoffmann von Fallersleben). Nachtigallen schwingen. Opus 6, No. 6.

Nachtigall, sag', was für Grüß'. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 48.

Nachtigall, sie singt so schön (Russisch-polnisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 15.

Nacht liegt auf den fremden Wegen (Heine). Mondenschein. Opus 85, No. 2.

Nächtens wachen auf die irren, lügenmächt'gen Spukgestalten (Kugler). Nächtens. Opus 112, No. 2.

Nagen am Herzen fühl' ich ein Gift mir (Polnisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 9.

Nein, es ist nicht auszukommen (Polnisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 11.

Nein, Geliebter, setze dich mir so nahe nicht (Russisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 13.

Nicht mehr zu dir zu gehen, beschloß ich (Aus der Moldau [Daumer]). Opus 32, No. 2.

Nein! nicht länger ist zu säumen! Rinaldo. Opus 50.

Nicht wandle, mein Licht, dort außen (Magyarisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 17.

Nun, ihr Musen, genug! (Goethe). Zum Schluß. Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 15.
Nun laßt uns den Leib begraben. Begräbnisgesang. Opus 13.
Nun stehn die Rosen in Blüte (Heyse). Jungbrunnen-Lieder. Opus 44, Heft II, No. 1.
Nur ein Gesicht auf Erden lebt. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 19.

O bone Jesu, miserere nobis. Geistlicher Chor. Opus 37, No. 1.
O brich nicht, Steg, du zitterst sehr (Uhland). Heimkehr. Opus 7, No. 6.
Och Mod'r, ich well en Ding han! Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 33.
O die Frauen! (Russisch - polnisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Op. 52, No. 3.
O Engel, Schutzengel mein. Dem Schutzengel. Volks - Kinderlieder No. 14.
O Felsen, lieber Felsen (Slowakisch [Wenzig]). Klage. Opus 69, No. 2.
O Fischer auf den Fluten (Italienisch). Barcarole. Opus 44, Heft I, No. 3.
O Frühlingsabenddämmerung (Candidus). Geheimnis. Opus 71, No. 3.
O Gott, du frommer Gott (Joh. Heermann). Text zum Choralvorspiel Opus 122, No. 7.
O Heiland, reiß' die Himmel auf. Motette. Opus 74, No. 2.
O Hochland und o Südland (Schottisch). Murrays Ermordung. Opus 14, No. 3.
O komme, holde Sommernacht (Grohe). Opus 58, No. 4.
O kühler Wald, wo rauschest du (Brentano). Opus 72, No. 3.
O Lady Judith, spröder Schatz (Alexis). Entführung. Opus 97, No. 3.
O laßt mich einen Augenblick noch hier! Rinaldo. Opus 50.
O liebliche Wangen (Flemming). Opus 47, No. 4.
O Nachtigall, dein süßer Schall (Reinhold). Nachtigall. Opus 97, No. 1.
O schöne Nacht! (Magyarisch [Daumer]). Opus 92, No. 1.
O süßer Mai, der Strom ist frei (Achim von Arnim). Opus 93a, No. 3.
O Tod, wie bitter bist du (Jesus Sirach, Kap. 41). Vier ernste Gesänge. Opus 121, No. 3.
O Traurigkeit, o Herzeleid (Johann Rist). Text zum Choralvorspiel und Fuge für Orgel. (Ohne Opuszahl.)
O versenk', o versenk' dein Leid, mein Kind (Reinick). Liebestreu. Opus 3, No. 1.
O Welt, ich muß dich lassen (Johann Hesse?). Text zum Choralvorspiel Opus 122, No. 3 und 11.
O wie sanft die Quelle sich durch die Wiese windet (Russisch - polnisch [Daumer]). Liebeslieder - Walzer. Opus 52, No. 10.
O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen (Simon Dach). Text zum Choralvorspiel Opus 122, No. 6.
O wüßt' ich doch den Weg zurück (Groth). Heimweh, II. Opus 63.

Rede, Mädchen, allzu liebes (Russisch [Daumer]). Liebeslieder - Walzer. Opus 52, No. 1.
Regentropfen aus den Bäumen fallen (Groth). Nachklang. Opus 59, No. 4.
Regina coeli, laetare. Geistlicher Chor. Opus 37, No. 3.
Röslein dreie in der Reihe blühn so rot (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 6.
Rosen brach ich nachts mir (Schmidt). Sapphische Ode. Opus 94, No. 4.

Rosen steckt mir an die Mutter (Spanisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 6.

Rosenzeit, wie schnell vorbei (Möricke). Agnes. Opus 59, No. 5.

Rote Rosenknospen (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 112, No. 4.

Rote Abendwolken ziehn (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 11.

Ruft die Mutter, ruft der Tochter (Serbisch [Kapper]). Mädchenfluch. Op. 69, No. 9.

Ruhe, Süßliebchen, im Schatten (Tieck). Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 9.

Ruh'n sie? rufet das Horn (Rückert). Nachtwache, II. Opus 104, No. 2.

Sachte kommt! Rinaldo. Opus 50.

Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 1.

Sah dem edlen Bildnis in des Auges allzusüßen Wunderschein (Magyarisch [Daumer]). Opus 46, No. 2.

Sah ein Knab' ein Röslein stehn (Goethe). Heidenröslein. Volks-Kinderlieder No. 6.

Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz (Psalm 51, V. 12—14). Motette. Opus 29, No. 2.

Schlaf', Kindlein, schlaf'. Wiegenlied. Volks-Kinderlieder No. 11.

Schlaf' sanft, mein Kind, schlaf' sanft und schön! (Schottisch). Motto zum Intermezzo für Klavier. Opus 117, No. 1.

Schlosser, auf, und mache Schlösser (Russisch-polnisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 5.

Schmücke dich, o liebe Seele (Johann Franck). Text zum Choralvorspiel. Opus 122, No. 5.

Schöner Augen schöne Strahlen. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 39.

Schönster Schatz, mein Engel. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 20.

Schön war, was ich dir weihte (Türkisch [Daumer]). Opus 95, No. 7.

Schwalbe, sag' mir an (Gruppe). Das Mädchen spricht. Opus 107, No. 3.

Schwarzer Wald, dein Schatten ist so düster (Serbisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Op. 65. No. 12.

Schwesterlein, Schwesterlein! Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 15.

Schwor ein junges Mädchen (Serbisch [Kapper]). Vorschneller Schwur. Opus 95, No. 5.

Segel schwellen, grüne Wellen! Schlußchor „Auf dem Meere". Rinaldo. Opus 50.

Sei willkommen, Zwielichtstunde (Schack). Abenddämmerung. Opus 49, No. 5.

Selig sind, die da Leid tragen (Evang. Matthäi, Kap. 5, V. 4). Ein Deutsches Requiem. Opus 45, I. Satz.

Selig sind die Toten (Off. Joh.). Ein Deutsches Requiem. Opus 45, VII. Satz.

Senke, strahlender Gott (Schiller). Der Abend. Opus 64, No. 2.

Sieh', wie ist die Welt klar (Russisch-polnisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 14.

Sie ist gegangen, die Wonnen versanken (Meißner). Nachwirkung. Opus 6, No. 3.

Sie stand wohl am Fensterbogen (Eichendorff). Parole. Opus 7, No. 2.

Silbermond, mit bleichen Strahlen (Simrock). An den Mond. Opus 7, No. 2.

Sind es Schmerzen, sind es Freuden (Tieck). Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 3.

Singe, Mädchen, hell und klar (Schmidt). In den Beeren. Opus 84, No. 3.

Singt mein Schatz wie ein Fink (Keller). Salome. Op. 69, No. 8.

Sitzt a schön's Vögerl. Die Nachtigall. Volks-Kinderlieder No. 2.

So hab' ich doch die ganze Woche mein feines Liebchen nicht gesehen (Uhland). Sonntag. Opus 47, No. 3.

So lange Schönheit wird besteh'n (Aus Hellas). Kanon für Frauenstimmen. Opus 113, No. 6.

Soll sich der Mond nicht heller scheinen (Deutsches Volkslied). Vor dem Fenster. Opus 14, No. 1.

So soll ich dich nun meiden (Uhland). Scheiden und Meiden. Opus 19, No. 2.

So stehn wir, ich und meine Weide (Persisch [Daumer]). Opus 32, No. 8.

Sommerfäden hin und wieder (Candidus). Sommerfäden. Opus 72, No. 2.

So tönet denn, schäumende Wellen (Tieck). Verzweiflung. Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 10.

So will ich frisch und fröhlich sein. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 32.

So willst du des Armen dich gnädig erbarmen (Tieck). Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 5.

So wünsch' ich ihr ein' gute Nacht. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 18.

Spazieren wollt' ich reiten (Wunderhorn). Von alten Liebesliedern. Opus 62, No. 2.

Stand das Mädchen, stand am Bergesabhang (Serbisch [Kapper]). Das Mädchen. Opus 93a, No. 2; Opus 95, No. 1.

Steig' auf, geliebter Schatten (Halm). Opus 94, No. 2.

Stelle her der gold'nen Tage Paradiese noch einmal. Rinaldo. Opus 50.

Sternchen mit dem trüben Schein (Böhmisch). Gold überwiegt die Liebe. Opus 48, No. 4.

Störe nicht den leisen Schlummer (Kalbeck). Nachtwandler. Opus 86, No. 3.

Strahlet zuweilen auch ein mildes Licht (Daumer). Opus 57, No. 6.

Töne lindernder Klang. Rätsel-Kanon a 4 (ungedruckt. Nachlaß).

Traun! Bogen und Pfeil sind gut für den Feind (Tieck). Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 2.

Treue Liebe dauert lange (Tieck). Magelonen - Romanzen. Opus 33, No. 15.

Tritt auf den Riegel von der Tür (Deutsches Volkslied). Vor der Tür. Opus 28, No. 2.

Tröst' die Bedrängten. Sankt Raphael. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 7.

Über die Berge, über die Wellen (Herder). Weg der Liebe, I. Opus 20, No. 1.

Über die Heide hallet mein Schritt (Storm). Opus 86, No. 4.

Über die See, fern über die See (Lemcke). Opus 69, No. 7.

Ull Mann will riden (Plattdeutsch). Beim Ritt auf dem Knie. Volks-Kinderlieder No. 8a.

Unbewegte laue Luft (Daumer). Opus 57, No. 8.

Und gehst du über den Kirchhof (Heyse). Jungbrunnen-Lieder. Opus 44, Heft II, No. 4.

Und gleichwohl kann ich anders nicht (Flemming). An die Stolze. Opus 107, No. 1.

Unsere Väter hofften auf dich (Psalm 22, V. 5). Fest- und Gedenksprüche. Opus 109, No. 1.

Uns leuchtet heut der Freude Stern. Weihnachten. Volks-Kinderlieder No. 12.

Unter Blüten des May's spielt ich mit ihrer Hand (Hölty). Der Kuß. Opus 19, No. 1.

Vergangen ist mir Glück und Heil (Deutsches Volkslied). Opus 48, No. 6 und Opus 62, No. 7.

Verstohlen geht der Mond auf. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 49 und Text zum Hauptthema des langsamen Satzes der ersten Klaviersonate. Opus 1 (C-dur).

Verzicht', o Herz, auf Rettung (Türkisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 1.

Vögelein durchrauscht die Luft (Russisch-polnisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 13.

Voller, dichter tropft ums Dach da (Kopisch). Während des Regens. Opus 58, No. 2.

Von allen Bergen nieder (Eichendorff). Der Bräutigam. Opus 44, Heft I, No. 2.

Vom Gebirge, Well' auf Well' (Russisch-Polnisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 7.

Von edler Art, auch rein und zart. Von edler Art. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 1.

Von waldbekränzter Höhe werf' ich den heißen Blick (Daumer). Opus 57, No. 1.

Wach' auf, mein' Herzensschöne. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 16, und desgl. (vierstimmig; ungedruckt. Nachlaß).

Wach' auf, mein Hort. Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 13.

Wach' auf, mein Kind. Morgengesang. Deutsche Volkslieder (vierstimmig) No. 12.

Wach' auf, wach' auf, du junger Gesell' (Deutsches Volkslied). Trennung. Opus 14, No. 5.

Wahre, wahre deinen Sohn (Russisch). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 5.

Waldesnacht, du wunderkühle (Heyse). Waldesnacht. Jungbrunnen-Lieder. Opus 62, No. 3.

Walle, Regen, walle nieder (Groth). Regenlied. Opus 59, No. 3.

Wann der silberne Mond (Hölty). Mainacht. Opus 43, No. 2.

Wann hört der Himmel auf zu strafen mit Albums und mit Autographen? (Uhland). Rätsel-Kanon a 2 (ungedruckt. Nachlaß).

War es dir, dem diese Lippen bebten (Tieck). Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 7.

Warum doch erschallen himmelwärts die Lieder (Goethe). Warum? Opus 92, No. 4.

Warum denn warten von Tag zu Tag (Groth). Komm bald. Opus 97, No. 5.

Warum ist das Licht gegeben den Mühseligen (Buch Hiob, Kap. 3, V. 20—23). Motette. Opus 74, No. 2.

Was freut einen alten Soldaten (Lemcke). Geleit. Opus 41, No. 3.

Was schaust du mich so freundlich an (Schenkendorf). An ein Bild. Opus 63, No. 3.

Weh' was seh' ich, welch' ein Bild! Rinaldo. Opus 50.

Wehe, Lüftchen, lind und lieblich (Daumer). Botschaft. Opus 47, No. 1.

Wehe, so willst du mich wieder hemmende Fessel, umfangen? (Platen). Opus 32, No. 5.

Weiche Gräser im Revier (Russisch-polnisch [Daumer]). Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 8.
Wein' an den Felsen der brausenden Winde. Gesang aus Ossians Fingal. Opus 17, No. 4.
Weit über das Feld durch die Lüfte hoch (Bodenstedt). Lied aus „Ivan". Opus 3, No. 4.
Weit und breit schaut niemand mich an (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 9.
We kumm' ich dann de Pooz erenn (Niederrheinisch). Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 34.
Wenn die Klänge nah'n und fliehen (Eichendorff). Kanon für Frauenstimmen. Opus 113, No. 7.
Wenn du nur zuweilen lächelst (Persisch [Daumer]. Liebeslieder-Walzer. Opus 57, No. 2.
Wenn ein müder Leib begraben (Groth). Klänge, II. Opus 66, No. 2.
Wenn ein starker Gewappneter (Ev. Luk., Kap. 11, V. 21). Fest- und Gedenksprüche. Op. 109, No. 2.
Wenn ich mit Menschen- und mit Engelszungen redete (1. Kor., Kap. 13). Vier ernste Gesänge. Opus 121, No. 4.
Wenn Kummer hätte zu töten Macht (Arabisch [Rückert]). Kanon für Frauenstimmen. Opus 113, No. 12.
Wenn mein Herz beginnt zu klingen (Frey). Meine Lieder. Opus 106, No. 4.
Wenn so lind dein Auge mir und so lieblich schauet (Polnisch [Daumer]). Liebeslieder - Walzer. Opus 52, No. 8.
Wenn um den Hollunder der Abendwind kost (Felix Schumann). Junge Lieder. Opus 63, No. 6.
Wenn wir in höchsten Nöten sein. Motette. Opus 110, No. 3.
Wenn zu der Regenwand Phöbus sich gattet (Goethe). Phänomen. Opus 61, No. 3.
Wer sehen will zween lebendige Brunnen (Deutsches Volkslied). Liebesklage des Mädchens. Op. 48, No. 3.
Wie bist du, meine Königin, durch sanfte Güte wonnevoll (Persisch [Daumer]). Opus 32, No. 9.
Wie des Abends schöne Röte (Russisch-polnisch [Daumer]). Liebeslieder-Walzer. Opus 52, No. 4.
Wie die Wolke nach der Sonne (Hoffmann v. Fallersleben). Opus 6, No. 5.
Wie froh und frisch mein Sinn sich hebt (Tieck). Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 14.
Wie ist doch die Erde so schön (Reinick). Juchhe! Opus 6, No. 4.
Wie kommt's, daß du so traurig bist (Goethe). Trost in Tränen. Opus 48, No. 5.
Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth (Psalm 84). Ein Deutsches Requiem. Opus 45, IV. Satz.
Wie Melodien zieht es mir leise durch den Sinn (Groth). Wie Melodien zieht es —. Opus 105, No. 1.
Wie rafft' ich mich auf in der Nacht (Platen). Opus 32, No. 1.
Wie schienen die Sternlein so hell (Böhmisch [Kapper]). Ade. Opus 85, No. 4.
Wie schnell verschwindet so Licht als Glanz (Tieck). Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 11.
Wie sich Rebenranken schwingen (Hoffmann v. Fallersleben). Liebe und Frühling, I. Opus 3, No. 2.
Wie soll ich die Freude, die Wonne denn tragen? (Tieck). Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 6.

Wie traulich war das Fleckchen (Groth). Heimweh, I. Opus 63, No. 7.

Wieviel schon der Boten flogen die Pfade (Böhmisch [Wenzig]). Die Boten der Liebe. Opus 61, No. 4.

Wie wenn vom frost'gen Windhauch tödlich des Sommers letzte Blüte krankt (Schack). Herbstgefühl. Opus 48, No. 7.

Wille wille will, der Mann ist kommen. Der Mann. Volks-Kinderlieder No. 5.

Will ruhen unter den Bäumen hier (Uhland). In der Ferne. Opus 19, No. 3.

Wir müssen uns trennen, geliebtes Saitenspiel (Tieck). Magelonen-Romanzen. Opus 33, No. 8.

Wir Schwestern zwei, wir schönen (Mörike). Die Schwestern. Opus 61, No. 1.

Wir wandelten, wir zwei zusammen (Magyarisch [Daumer]). Op. 96, No. 2.

Wißt ihr, wann mein Kindchen am allerschönsten ist? (Zigeunerisch). Zigeunerlieder. Opus 103, No. 3.

Wo gehst du hin, du Stolze? Deutsche Volkslieder (einstimmig) No. 22.

Wohin ich geh' und schaue (Eichendorff). Der Gärtner. Opus 17, No. 3.

Wo ist ein so herrlich Volk. Fest- und Gedenksprüche. Op. 109, No. 3.

Wohl schön bewandt war es vorehe (Polnisch [Daumer]). Op. 52, No. 7.

Wozu ist mein langes Haar mir dann (Aus Krain). Fragen. Opus 44, Heft I, No. 4.

Zwei Geliebte, treu verbunden (Keller). Hochzeitslied. Kantate für vier Singstimmen und Klavier.

Zu dem Strande, zu der Barke (Goethe). Rinaldo. Opus 50.

Zum zweiten Male seh' ich erscheinen. Rinaldo. Opus 50.

Zu Rauch muß werden der Erde Schmelz und des Himmels Azur auch (Rückert). Kanon für vier Singstimmen (ungedruckt. Nachlaß).

Zurück nur, zurücke, durch günstige Meere! Rinaldo. Opus 50.

HAUPTTITEL

Brahmsscher einstimmiger Gesänge, Duette, Terzette, Soloquartette und Chöre

(Vgl. auch das Register: Brahms' Werke, nach den Opuszahlen geordnet, und das vorhergehende.)

Abenddämmerung. Opus 49, No. 5.
Abendlied. Opus 92, No. 3.
Abendregen. Opus 70, No. 4.
Abendständchen. Opus 42, No. 1.
Abschied. Opus 69, No. 3.
Abschiedslied. Deutsche Volkslieder (vierstimmig), No. 9.
Ade! Opus 85, No. 4.
Adoramus. Opus 37, No. 2.
Agnes. Opus 59, No. 5.
Alte Liebe. Opus 72, No. 1.
Altes Lied. Opus 91, No. 2.
Am Strande. Opus 66, No. 3.
An den Mond. Opus 71, No. 2.
An die Heimat. Opus 64, No. 1.
An die Nachtigall. Opus 46, No. 4.
An die Stolze. Opus 107, No. 1.
An die Tauben. Opus 63, No. 4.
An ein Bild. Opus 63, No. 3.
An eine Äolsharfe. Opus 19, No. 5.
An ein Veilchen. Opus 49, No. 2.
Anklänge. Opus 7, No. 3.
Auf dem Kirchhofe. Opus 105, No. 4.
Auf dem Meere (Schlußchor). Opus 50.
Auf dem Schiffe. Opus 97, No. 2.
Auf dem See. Opus 59, No. 2, und Opus 106, No. 2.
Aus dem 51. Psalm. Opus 29, No. 2.
Ave Maria. Opus 12.

Barkarole. Opus 44, Heft I, No. 3.
Begräbnisgesang. Opus 13.
Beherzigung. Opus 93a, No. 6.
Beim Abschied. Opus 95, No. 3.
Beim Ritt auf dem Knie. Volks-Kinderlieder, No. 8a.
Blinde Kuh. Opus 58, No. 1.
Botschaft. Opus 47, No. 1.
Dank der Damen (Tafellied). Opus 93b.
Darthulas Grabgesang. Opus 42, No. 3.
Das Lied vom Herrn von Falkenstein. Opus 43, No. 4.
Das Mädchen. Opus 93a, No. 2, und Opus 95, No. 1.
Das Mädchen spricht. Opus 107, No. 3.
Das Mädchen und die Hasel. Volks-Kinderlieder, No. 10.
Das Schlaraffenlied. Volks-Kinderlieder, No. 7.
Dem Schutzengel. Volks-Kinderlieder, No. 14.
Der 13. Psalm. Opus 27.
Der Abend. Opus 64, No. 2.
Der Bräutigam. Opus 44, Heft I, No. 2.
Der bucklichte Fiedler. Opus 93a, No. 1.
Der englische Gruß. Opus 22, Heft I, No. 1.
Der englische Jäger. Deutsche Volkslieder (vierstimmig), No. 14.
Der Falke. Opus 93a, No. 5.
Der Frühling. Opus 6, No. 2.
Der Gang zum Liebchen. Opus 31, No. 3, und Opus 48, No. 1.
Der Gärtner. Opus 17, No. 3.
Der Jäger. Opus 22, Heft II, No. 4, und Opus 95, No. 4.
Der Jäger im Walde. Volks-Kinderlieder, No. 9.
Der Jäger und sein Liebchen. Opus 28, No. 4.
Der Kranz. Opus 84, No. 2.
Der Kuß. Opus 19, No. 1.
Der Mann. Volks-Kinderlieder, No. 5.
Der Schmied. Opus 19, No. 4.
Der tote Knabe. Deutsche Volkslieder (vierstimmig), No. 10.
Der Überläufer. Opus 48, No. 2.
Des Liebsten Schwur. Opus 69, No. 4.
Deutsche Volkslieder. Ohne Opuszahl.
Die Boten der Liebe. Opus 61, No. 4.
Die Braut. Opus 44, Heft II, No. 5.

Die Gleichgültigen. Opus 31, No. 1.
Die Henne. Volks-Kinderlieder, No. 3.
Die Kränze. Opus 46, No. 1.
Die Liebende schreibt. Opus 47, No. 5.
Die Mainacht. Opus 43, No. 2.
Die Meere. Opus 20, No. 3.
Die Müllerin. Opus 44, Heft I, No. 5.
Die Nachtigall. Volks-Kinderlieder, No. 2.
Die Nonne. Opus 44, Heft I, No. 6.
Die Nonne und der Ritter. Opus 28, No. 1.
Die Schale der Vergessenheit. Opus 46, No. 3.
Die Schwestern. Opus 61, No. 1.
Die Spröde. Opus 58, No. 3.
Die Trauernde. Opus 7, No. 5.
Dornröschen. Volks-Kinderlieder, No. 1.
Duette. Opus 20, 28, 61, 66, 75, 84.
Edward. Opus 75, No. 1.
Ein Deutsches Requiem. Opus 45.
Ein Sonett. Opus 14, No. 4.
Ein Wanderer. Opus 106, No. 5.
Entführung. Opus 97, No. 3.
Erinnerung. Opus 63, No. 2.
Ernste Gesänge. Opus 121.
Es liebt sich so lieblich. Opus 71, No. 1.
Feldeinsamkeit. Opus 86, No. 2.
Fest- und Gedenksprüche. Opus 109.
Fragen. Opus 44, Heft I, No. 4, und Opus 64, No. 3.
Frühlingslied. Opus 85, No. 5.
Frühlingstrost. Opus 63, No. 1.
Gang zur Liebsten. Opus 14, No. 6.
Geheimnis. Opus 71, No. 3.
Geistliche Chöre (drei). Opus 37.
Geistliches Lied. Opus 30.
Geistliches Wiegenlied. Opus 91, No. 2.
Geleit. Opus 41, No. 3.
Gesang aus Fingal. Opus 17, No. 4.
Gesang der Parzen. Opus 89.
Gestillte Sehnsucht. Opus 91, No. 1.
Gold überwiegt die Liebe. Opus 48, No. 4.
Guter Rat. Opus 75, No. 2.
Heidenröslein. Volks-Kinderlieder, No. 6.
Heimkehr. Opus 7, No. 6.
Heimweh. Opus 63, No. 7—9.
Herbstgefühl. Opus 48, No. 7.
Hüt' du dich! Opus 66, No. 5.
Im Herbst. Opus 104, No. 5.
In den Beeren. Opus 84, No. 3.
In der Ferne. Opus 19, No. 3.
In der Fremde. Opus 3, No. 5.
In der Gasse. Opus 58, No. 6.
In Waldeseinsamkeit. Opus 85, No. 6.
Ivan. Opus 3, No. 4.
Jägerlied. Opus 66, No. 4.
Juchhe! Opus 6, No. 4.
Jungbrunnen. Opus 44, Heft II, No. 1 bis 4, und Opus 62, No. 3—6.
Junge Lieder. Opus 63, No. 5 und 6.
Kanons für Frauenstimmen. Opus 113.
Klage. Opus 69, No. 1 und 2; Opus 105, No. 3.
Klänge. Opus 66, No. 1 und 2.
Klosterfräulein. Opus 61, No. 2.
Komm' bald. Opus 97, No. 5.
Lerchengesang. Opus 70, No. 2.
Letztes Glück. Opus 104, No. 3.
Liebesglut. Opus 47, No. 2.
Liebesklage des Mädchens. Opus 48, No. 3.
Liebeslieder - Walzer. Opus 52, No. 1—18; (neue) Opus 65, No. 1—14.
Liebestreu. Opus 3, No. 1.
Liebe und Frühling. Opus 3, No. 2 und 3.
Lied. Opus 3, No. 4 und 6.
Mädchenfluch. Opus 69, No. 9.
Mädchenlied. Opus 85, No. 3; Opus 95, No. 6; Opus 107, No. 5.
Madjarisch. Opus 46, No. 2.
Magdalena. Opus 22, Heft II, No. 6.
Magelonen-Romanzen. Opus 33.
Maienkätzchen. Opus 107, No. 4.
Marias Kirchgang. Opus 22, Heft I, No. 2.
Marias Lob. Opus 22, Heft II, No. 7.
Marias Wallfahrt. Opus 22, Heft 1, No. 3.
Marienlieder. Opus 22.
Marienwürmchen. Volks-Kinderlieder, No. 13.

Marschieren. Opus 41, No. 4.
Märznacht. Opus 44, Heft II, No. 6.
Meerfahrt. Opus 96, No. 4.
Meine Lieder. Opus 106, No. 4.
Minnelied. Opus 44, Heft I, No. 1; Opus 71, No. 5.
Mondenschein. Opus 85, No. 2.
Mondnacht. Ohne Opuszahl.
Morgengesang. Deutsche Volkslieder (vierstimmig), No. 12.
Motetten. Opus 29, 74, 110.
Murrays Ermordung. Opus 14, No. 3.

Nachklang. Op. 59, No. 4.
Nachtigall. Opus 97, No. 1.
Nachtwache. Opus 104, No. 1 und 2.
Nachtwandler. Opus 86, No. 3.
Nachwirkung. Opus 6, No. 3.
Nächtens. Opus 112, No. 2.
Nänie. Opus 82.
Neckereien. Opus 31, No. 2.
Neue Liebeslieder-Walzer. Opus 65, No. 1 bis 14.
Niederrheinisches Volkslied. Opus 97, No. 4.

O bone Jesu. Opus 37, No. 1.

Parole. Opus 7, No. 2.
Phänomen. Opus 61, No. 3.
Psalm 13. Opus 27.

Quartette (Gesangs-). Opus 31, 52, 64, 65, 92, 103, 112.

Regenlied. Opus 59, No. 3.
Requiem (Ein Deutsches). Opus 45.
Rhapsodie. Opus 53.
Rinaldo. Opus 50.
Rosmarin. Opus 62, No. 1.
Ruf zur Maria. Opus 22, Heft II, No. 5.

Salamander. Opus 107, No. 2.
Salome. Opus 69, No. 8.
Sankt Raphael. Deutsche Volkslieder (vierstimmig), No. 7.
Sandmännchen. Volks-Kinderlieder, No. 4.
Sapphische Ode. Opus 94, No. 4.
Scheiden und Meiden. Opus 19, No. 2.
Schicksalslied. Opus 54.
Schnitter Tod. Deutsche Volkslieder (vierstimmig), No. 13.
Schwermut. Opus 58, No. 5.
Sehnsucht. Opus 14, No. 8, und Opus 49, No. 3, und Opus 112, No. 1.
Serenade. Opus 58, No. 8; Opus 70, No. 3.
So laß' uns wandern! Opus 75, No. 3.
Sommerabend. Opus 84, No. 1; Opus 85, No. 1.
Sommerfäden. Opus 72, No. 2.
Sonntag. Opus 47, No. 3.
Spanisches Lied. Opus 6, No. 1.
Spannung. Opus 84, No. 5.
Spätherbst. Opus 92, No. 2.
Ständchen. Opus 14, No. 7; Opus 106, No. 1.
Sulima. Opus 33, No. 13.

Tafellied. Opus 93b.
Tambourliedchen. Opus 69, No. 5.
Täublein weiß. Deutsche Volkslieder (vierstimmig), No. 5.
Therese. Opus 86, No. 1.
Todessehnen. Opus 86, No. 6.
Trennung. Opus 14, No. 5; Opus 97, No. 6.
Treue Liebe. Opus 7, No. 1.
Triumphlied. Opus 55.
Trost in Tränen. Opus 48, No. 5.
Über die Heide. Opus 86, No. 4.
Unüberwindlich. Opus 72, No. 5.

Vergebliches Ständchen. Opus 84, No. 4.
Verlorene Jugend. Opus 104, No. 4.
Verrat. Opus 105, No. 5.
Versunken. Opus 86, No. 5.
Verzagen. Opus 72, No. 4.
Verzweiflung. Opus 33, No. 10.
Vineta. Opus 42, No. 2.
Volkslied. Opus 7, No. 4.
Volks-Kinderlieder. No. 1—14. Ohne Opuszahl.
Vom heiligen Märtyrer Emmerano. Deutsche Volkslieder (vierstimmig), No. 4.
Vom Strande. Opus 69, No. 6.
Vom verwundeten Knaben. Opus 14, No. 2.

Von alten Liebesliedern. Opus 62, No. 2.
Von ewiger Liebe. Opus 43, No. 1.
Vor dem Fenster. Opus 14, No. 1.
Vor der Tür. Opus 28, No. 2.
Vorschneller Schwur. Opus 95, No. 5.
Vorüber. Opus 58, No. 7.

Während des Regens. Opus 58, No. 2.
Waldesnacht. Opus 62, No. 3.
Walpurgisnacht. Opus 75, No. 4.
Walzer. Liebeslieder-. Opus 52 und (neue) 65.
Warum? Opus 92, No. 4.
Wechsellied zum Tanze. Opus 31, No. 1.
Weg der Liebe. Op. 20, No. 1 und 2.
Weihnachten. Volks-Kinderlieder,
Wiegenlied. Opus 49, No. 4, und Volks-Kinderlieder, No. 11.
Willst du, daß ich geh'? Opus 71, No. 4.

Zigeunerlieder. Opus 103, No. 1—11.
Zum Schluß. Opus 65, No. 15.

REGISTER ZU BRAHMS' WERKEN

Die Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen dieses Buches.

ORCHESTERMUSIK

Symphonien:

1. in c-moll (op. 68) 77. 97 f. 115. 116. 118. 177. 228. 236. 239. 274 f. **276 f.** 282. 283.
2. in D-dur (op. 73) 98. 105. 177. 228. 268. **280 f.**
3. in F-dur (op. 90) 98. 105. 117. 118. 171. 177. 178. 180. 217. 274. 278. 280. **283 f.** 287. 292.
4. in e-moll (op. 98) 98. 101. 105. 124. 134. 178. 180. 274. **287 f.**

Andere Orchesterwerke:

1. Serenade in D-dur (op. 11) 66. 68. 80. 84. 97. 118. 174. 175. 228. 254. **255 f.** 265. 271. 343.
2. Serenade in A-dur (op. 16) 66. 68. 74. 80. 97. 118. 174. 175. 254. **255 f.** 271. 343.

Variationen über ein Thema von Haydn (op. 56a) 97. 103. 116. 118. 176. 257. **271 f.** 387.

Akademische Festouvertüre in c-moll (op. 80) 98. 100. 102. 107. 116. 118. 121. 177. **258 f** 274.. 302. 387.

Tragische Ouvertüre in d-moll (op. 81) 98. 107. 116. 118. 177. 193. 258. **259 f.** 263. 282. 387.

Ungarische Tänze in Orchesterbearbeitung 140.

Konzerte:

1. Klavierkonzert in d-moll (op. 15) 57. 66. 68. 71—74. 77. 84. 102. 118. 175. 182. 184. 236. 237. 254. 259. 260 f. **262 f.**
2. Klavierkonzert in B-dur (op. 83) 30. 98. 101. 102. 105. 116. 117. 121. 177. 182. 228. 256. 260. 262. **264 f.** 326.

Violinkonzert in D-dur (op. 77) 98. 101. 105. 177. 260. **268 f.**

Doppelkonzert für Violine und Violoncell (op. 102) 106. 260. **269 f.**

KAMMERMUSIK

Sonaten:

1. Violinsonate in G-dur (op. 78) 105. 177. **215 f.** 236.
2. Violinsonate in A-dur (op. 100) 106. 179. 215. **217 f.** 236. 239.
3. Violinsonate in d-moll (op. 108) 106. 118. 179. 215. **218 f.** 220. 236.
1. Cellosonate in e-moll (op. 38) 106. 173. 179. 215. **219 f.** 241.
2. Cellosonate in F-dur (op. 99) 179. 215. 217. **220.**
1. Klarinettensonate in f-moll (op. 120, Nr. 1) 102. 107. 108. 179. 215. **220 f.** 229. 244.
2. Klarinettensonate in Es-dur (op. 120, Nr. 2) 107. 108. 179. 215. **220 f.** 229. 230. 244.

Sonatensatz (Scherzo) für Violine 47.

Duo für Cello und Klavier (Jugendkomposition) 33.

Violinsonate (Jugendkomposition) 37. 39. 55.

Trios:

1. Klaviertrio in H-dur (op. 8) 172. 177. 194. 215. **221 f.** 225. 236. 237. 239. 248. 270. 356.
2. Klaviertrio in C-dur (op. 87) 177. 215. 326.
3. Klaviertrio in c-moll (op. 101) 106. 215. 217. **226 f.** 236.

Horntrio in Es-dur (op. 40) 84. 85. 173. 215. **227 f.** 236. 241. 356.

Klarinettentrio in a-moll (op. 114) 108. 179. 215. 220. 227. **229 f.** 244.

Klaviertrio (Jugendkomposition) 33.

Quartette:

1. Streichquartett in c-moll (op. 51, Nr. 1) 103. 108. 177. 215. **231 f.** 236.
2. Streichquartett in a-moll (op. 51, Nr. 2) 103. 108. 177. 215. **232 f.**
3. Streichquartett in B-dur (op. 67) 103. 108. 177. 215. **233 f.** 246.

1. Klavierquartett in g-moll (op. 25) 71. 79. 86. 173. 177. 215. **233 f.** 239. 241. 326.
2. Klavierquartett in A-dur (op. 26) 71. 79. 86. 173. 177. 215. **235 f.** 241. 326.
3. Klavierquartett in c-moll (op. 60) 177. 194. 215. 224. **236 f.** 246. 261.

Quintette:

1. Streichquintett in F-dur (op. 88) 107. 177. 215. **239 f.**
2. Streichquintett in G-dur (op. 111) 107. 134. 179. 215. **240 f.** 326.

Klarinettenquintett in h-moll (op. 115) 107. 108. 178. 215. 220. 221. 229. **244 f.**
Klavierquintett in f-moll (op. 34a) 71. 77. 86. 152. 173. 215. **241 f.** 239. 261.

Sextette:

1. Streichsextett in B-dur (op. 18) 71. 80. 86. 173. 215. 239. 241. **248 f.**
2. Streichsextett in G-dur (op. 36) 83. 85. 86. 173. 215. 241. **251 f.**

KLAVIERMUSIK

Pianoforte zu zwei Händen:

1. Sonate in C-dur (op. 1) 37. 39. 44. 52. 53. 55. 56. 58. 158. 172. 181. 184. **186 ff.** 229. 243. 248. 302.
2. Sonate in fis-moll (op. 2) 37. 39. 44. 52. 53. 55. 172. 181. 184. **186 ff.** 192. 243. 248. 302. 317.
3. Sonate in f-moll (op. 5) 46. 80. 172. 173. 181. 184. **186 ff.** 216. 243. 248.

Scherzo in es-moll (op. 4) 37. 39. 44. 52. 53. 55. 56. 172. 181. **192 f.** 248. 266.
4 Balladen (op. 10) 171. 172. 173. 181. 184. 186. 190. **193 f.** 202. 248. 257. 259. 285. 288. 316.
16 Variationen über ein Thema von Robert Schumann in fis-moll (op. 9) 172. 173. 181. 192. **195 f.** 248. 257.
11 Variationen über ein eignes Thema in D-dur (op. 21, Nr. 1) 173. 181. 195. **197 f.**
13 Variationen über ein ungarisches Thema in D-dur (op. 21, Nr. 2) 173. 181. 195. **197 f.** 326.
25 Variationen und Fuge über ein Thema von Händel in B-dur (op. 24) 71. 76. 79. 86. 173. 181. 195. **198 f.** 219.
28 Variationen über ein Thema von Paganini in a-moll (op. 35; 2 Hefte) 173. 181. 182. 195. **200 f.**
8 Klavierstücke [Capriccios und Intermezzi] (op. 76; 2 Hefte) 177. 179. 181. **201 f.** 326.
2 Rhapsodien in h- und g-moll (op. 79) 105. 121. 177. 181. 184. 186. **194 f.** 202. 207.
7 Fantasien (op. 116; 2 Hefte) 108. 179. 181. 186. **201 f.**
3 Intermezzi (op. 117) 108. 179. 181. 186. **201 f.**
6 Klavierstücke [Intermezzi, Ballade, Romanze] (op. 118) 179. 181. 186. 198. **201 f.**
4 Klavierstücke [Intermezzi, Rhapsodie] (op. 119) 179. 181. 186. **201 f.** 317.

Studien (ohne Opuszahl):
- Nr. 1. Etüde nach Fr. Chopin in f-moll 173. 182. **207.**
- Nr. 2. Rondo (Perpetuum mobile) nach C. M. von Weber in C-dur 173. 182. **207.**
- Nr. 3, 4. Presto nach J. S. Bach in zwei Bearbeitungen 173. 182. **207.**
- Nr. 5. Chaconne von J. S. Bach, für die linke Hand allein 173. 182. **207.**

Gavotte von C. W. Gluck in A-dur (ohne Opuszahl) 173. 179. 182. **207 f.**
51 Übungen (ohne Opuszahl) 179. 182. **207.**
Fantasie über einen beliebten Walzer (Jugendkomposition) 32.
2 Kadenzen zu Beethovens Klavierkonzert in G-dur (Nachlaß) 182. 207.

Pianoforte zu vier Händen:

10 Variationen über ein Thema von Robert Schumann in Es-dur (op. 23) 71. 173. 181. 192. 195. **196 f.**

16 Walzer (op. 39) 174. 177. 181. **208 f.** 320. 321. 326. 327.
18 Liebeslieder-Walzer (op. 52a, nach den Liebesliedern op. 52) 181.
15 Neue Liebeslieder-Walzer (op. 65a, nach den Neuen Liebesliedern op. 65) 181.
21 Ungarische Tänze (ohne Opuszahl; 4 Hefte) 89, 174. 177. 179. 181. 198. **209 f.** 320. 322. 326. 327. 353.

Zwei Pianoforte:

Sonate op. 34b nach dem Klavierquintett in f-moll (op. 34a) 80.
Variationen über ein Thema von Haydn in B-dur op. 56b nach den Orchester-Variationen (op. 56a) 273.

ORGELMUSIK

Fuge in as-moll (ohne Opuszahl) 175. 180. **211.**
Choralvorspiel und Fuge über „O Traurigkeit, o Herzeleid" (ohne Opuszahl) 180. **211.**
11 Choralvorspiele (ohne Opuszahl; Nachlaß) 158. 171. 180. **212 f.**

CHORMUSIK

Gemischter Chor:

Begräbnisgesang für gem. Chor und Blasinstrumente (op. 13) 66. 68. 158. 174. **328 f.**
Marienlieder für vierst. gem. Chor 66. 174. **330 f.** 332.
2 Motetten für fünfst. gem. Chor a cappella (op. 29) 66. 158. 174. **334 f.** 337.
Geistliches Lied (Paul Flemming) für vierst. gem. Chor mit Orgel oder Pianoforte (op. 30) 174. **333 f.**
3 Gesänge für sechsst. gem. Chor a cappella (op. 42) 66. 174. **346 f.**
Ein Deutsches Requiem für Soli, gem. Chor und Orchester [Orgel ad lib.] (op. 45) 18. 65. 85 f. 89. 91. 94. 119. 135. 157. 158. 171. 174. 176. 179. 180. 228. 245. 248. 261. 264. 310. 311. 312. 329. 332. **353 f.** 362. 365. 373. 387.
Schicksalslied (Hölderlin) für gem. Chor und Orchester (op. 54) 90. 94. 124. 125. 176. 264. 355. **359 f.** 362 bis 364. 371.
Triumphlied für achtst. gem. Chor und Orchester [Orgel ad lib.] (op. 55) 92. 93. 94. 97. 142. 157. 158. 176. 340. 341. 352. 359. **371 f.**
7 Lieder für gem. Chor a cappella (op. 62) 336. 339. 346. **348 f.**
2 Motetten für vier- bis sechsst. gem. Chor a cappella (op. 74) 105. 121. 158. 310. 334. **336 f.** 339.
Nänie (Schiller) für gem. Chor und Orchester [Harfe ad lib.] (op. 82) 98. 101. 105. 124. 176. 264. 310. 355. 359. **364 f.** 371.
Gesang der Parzen (Goethe) f. sechsst. gem. Chor und Orchester (op. 89) 98. 107. 117. 124. 150. 162. 176. 264. 355. 359. 360. **362 f.** 371.
6 Lieder u. Romanzen für vierst. gem. Chor a cappella (op. 93a) 346. **349f.**
Tafellied (Dank der Damen) für sechsstimm. gem. Chor und Pianoforte (op. 93b) 346. **350 f.**
5 Gesänge für gem. Chor a cappella (op. 104) 346. **349 f.**
Fest- und Gedenksprüche für achtst. gem. Chor a cappella (op. 109) 107. 122. 142. 157. 158. 178. 338. **340 f.** 352. 372.
3 Motetten für vier- und achtst. gem. Chor a cappella (op. 110) 158. 178. 334. **338 f.**
Deutsche Volkslieder für vierst. gem. Chor gesetzt (ohne Opuszahl) 175. 179. 302. 313. **353.**

Frauenchor:

Ave Maria für Frauenchor u. Orchester (op. 12) 66. 68. 174. **328.** 343.
Gesänge für Frauenchor mit Begleit. von 2 Hörnern und Harfe (op. 17) 66. 74. 174. **343 f.** 347.
Der 13. Psalm für dreist. Frauenchor mit Begleit. der Orgel od .des Pianoforte (op. 27) 66. 158. 174. **331 f.**
3 geistliche Chöre für Frauenchor a cappella (op. 37) 68. 174. **332 f.**

12 Lieder und Romanzen für Frauenchor a cappella oder mit willkürl. Begleitung des Pianoforte (op. 44; 2 Hefte) 174. **344 f.**
13 Kanons, drei-, vier- und sechsst. für Frauenstimmen (op. 113) **345 f.**

Männerchor:

5 Lieder für vierst. Männerchor a cappella (op. 41) 66. 174. **351 f.**
Rinaldo (Goethe). Kantate für Tenorsolo, Männerchor und Orchester (op. 50) 82. 89. 124. 176. 307. 359. **368 f.**
Rhapsodie aus Goethes „Harzreise im Winter" für Altsolo, Männerchor u. Orchester (op. 53) 90. 94. 176. 329. 359. **366 f.**

LIEDMUSIK

Sologesänge:

6 Gesänge (op. 3) 37. 44. 53. 55. 172. 294. 296. 298.
6 Gesänge (op. 6) 55. 172.
6 Gesänge (op. 7) 172. 294. 302.
8 Lieder und Romanzen (op. 14) 68. 174. 294.
5 Gedichte (op. 19) 174. 293. 294.
9 Lieder und Gesänge [Platen-Daumer] (op. 32) 174. 293. 296.
15 Romanzen aus L. Tiecks „Magelone" (op. 33) 77. 85. 86. 174. 225. 248. 253. 254. 294. 296. **303 f.**
4 Gesänge (op. 43) 85. 89. 174. 293. 294.
4 Gesänge (op. 46) 89. 174. 293. 294.
5 Lieder (op. 47) 89. 174. 294.
7 Lieder (op. 48) 89. 174. 294. 320.
5 Lieder (op. 49) 89. 293. 294.
8 Lieder u. Gesänge [Daumer] (op. 57; 2 Hefte) 177. 194. 294. 296. **308 f.**
8 Lieder und Gesänge (op. 58; 2 Hefte) 177. 294.
8 Lieder und Gesänge (op. 59; 2 Hefte) 103. 177. 294.
9 Lieder und Gesänge (op. 63; 2 Hefte) 103. 177. 293. 294.
9 Lieder (op. 69; 2 Hefte) 177. 294.
4 Gesänge (op. 70) 177. 294.
5 Gesänge (op. 71) 177. 294.
5 Gesänge (op. 72) 178. 293. 294.
5 Romanzen und Lieder für eine oder zwei Stimmen (op. 84) 178. 293. 294.
6 Lieder (op. 85) 178. 294.
6 Lieder für eine tiefere Stimme (op. 86) 178. 266. 293. 294.
2 Gesänge für eine Altstimme mit Bratsche (op. 91) **317 f.**
5 Lieder für eine tiefe Stimme (op. 94) 178. 293.
7 Lieder (op. 95) 178. 294.
4 Lieder (op. 96) 178. 293. 294.
6 Lieder (op. 97) 178. 293.
5 Lieder für eine tiefere Stimme op. 105) 179. 293. 294.
5 Lieder (op. 106) 179. 293. 294.
5 Lieder (op. 107) 179. 294.
4 Ernste Gesänge für eine Baßstimme (op. 121) 134. 157. 158. 171. 179. 180. 293. 294. 296. **309 f.** 336.
Deutsche Volkslieder (ohne Opuszahl; 6 Hefte) 179. 293. 302. **313 f.**
Mondnacht (ohne Opuszahl) 172.
14 Volks-Kinderlieder (ohne Opuszahl) 172. 179. 292. 302. **313.** 345.

Duette:

3 Duette (op. 20) 175. **315.**
4 Duette (op. 28) 175. **315.**
4 Duette (op. 61) 178. **316.**
5 Duette (op. 66) 103. 178. **316.**
4 Balladen und Romanzen (op. 75) 178. **316.**
5 Romanzen und Lieder für eine oder zwei Stimmen (op. 84) **316.**
Vgl. auch op. 52, Nr. 3, 4, 13, 14 und op. 65, Nr. 13.

Soloquartette:

3 Quartette (op. 31) 175. **318 f.** 320.
Liebeslieder-Walzer (op. 52) 89. 177. 179. 219. 232. 292. 320. **321 f.** 323. 327. 368.
3 Quartette (op. 64) 178. **318 f.** 320.
Neue Liebeslieder-Walzer (op. 65) 104. 177. 292. 320. **322 f.** 327.
4 Quartette (op. 92) 178. **318 f.** 320.
Zigeunerlieder (op. 103) 106. 179. 180. 241. 245. 320. **323 f.**
6 Quartette (op. 112) 180. **318 f.** 324. 326.

NAMENREGISTER

Die Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen dieses Buches.

Ahlsen, v. 17.
d'Albert 73. 102.
Allers 106.
Allgemeine musikal. Zeitung 35.
Allgeyer 84. 123.
Allmers 301. 318.
Altmann 386.
Ambros 49.
Armbrust 162.
Arnim, v. 143. 301. 349.
Auszeichnungen 130 f.
Avé Lallemant 70. 75. 163.

Bach, J. S. 23. 25. 29—32. 67. 79. 82. 84. 93. 115. 124. 139. 142. 156. 164. 165. 175. 198. 207. 212. 225. 263. 265. 271—273. 321, 329. 333 ff. 337. 338. 341. 358—360. 374.
—, Phil. Eman. 25.
Bächtold 122. 314.
Bagge 80.
Barbi 136.
Bargiel 71.
Barth, Rich. 88. 100. 101. 165. **380.** 386.
Basler Allgemeine Musikgesellschaft 99. 101.
Becker, Hugo 108.
Beckerath, Familie v. 100. 108. 164. 350.
Beethoven 27—29. 32. 34. 59. 63. 67. 76. 82. 115. 135. 138. 141. 142. 149. 152. 156. 164. 165. 172. 175. 182. 189. 190. 197. 200. 201. 207. 209. 216. 223. 225. 228. 233. 238—240. 241 f. 248 f. 251 f. 254 f. 259. 262. 264. 265. 267. 269—271. 276 f. 278 f. 280 f. 283 f. 296—298. 353. 358. 360. 367. 371. 374. 379.
Bellaigue 389.
Bennett 49. 58.
Beowulf 190. 284.
Berliner Akademie 113.
Berlioz 27. 32. 55 f. 73. 235.
Bernsdorf 72. 228.
Bettelheim 79.
Beyer 385.
Billroth 85 f. 93—94. 107. 111—113. **119 ff.** 132. 135. 155. 166. 194. 237. 336. 371. 379.
Bismarck, v. 141. 142. 374.
Bocklet 26.
Böcklin 125. 374.
Bodenstedt 301.
Böhme 314. 353.
Brahms, Peter (Urgroßvater) 13.
—, Johann (Großvater) 13.
—, Peter Hoeft Hinrich 13.
—, Johann Jakob (Vater) **13 f.** 20f. 85. 88. 90. 96 f. 130.
—, Johanna Henrica Christiane, geb. Nissen (Mutter) **15 f.** 84. 86.
—, Wilhelmine Louise Elisabeth (Schwester) 16. 96.
—, Fritz Friedrich (Bruder) **16.** 25. 96.
—, Karoline, geb. Schnack (Stiefmutter) **17 f.** 85. 91. 96. 103. 134. 157.
—, Fritz Schnack (Stiefbruder) 18. 91. 96. 137. 157. 388.
— Wohnungen in Wien 139 f.
— Museum (Gmunden) 138.
— Denkmäler 137 f.
— Bilderbücher und -mappen 388.
— Biographien 377 f.
— Erinnerungen 382 f.
— Texte, s. Ophüls.
— Erläuterungen 384 f.
— Hefte der „Musik" 387 f.
Breitkopf & Härtel 54 f. 67.
Brendel 55. 56. 73.
Brentano 143. 300. 347.
Briefwechsel 385 f.
Brodsky 269.
Bruch 88. 91. 94. 108. 161. 268. 269. 386.
Brückner 50. 81. 127. **128.** 129. 130. 374 f. 378.
Brüll 118. 150.
Büll 33.
Bülow, v. 40. 49. 58. 71. 73. 76. 98. 101. **115 f.** 129. 130. 141. 163. 194. 195. 218. 259. 271. 276. 279.
Burckhardt, M. 109.
Burkhardt 385.

Byron 283. 374.
Calamatta 140.
Calderon 369.
Calvisius 317.
Candidus 300.
Chaconnenform 290 f.
Chamisso 300.
Cherubini 116. 140. 156. 259. 271. 282. 287. 356.
Chop (Charles) 382.
Chopin 30. 40. 182. 192. 193. 207. 262. 267. 378. 387.
Chrysander 15. 93.
Clasing 26.
Clauß-Szarvády 73.
Clementi 23.
Colles 389.
Concerto grosso 269 f.
Connevay, v. 138.
Conrat, Familie 119.
—, Hugo 324.
—, Ilse (Bildhauerin) 137.
Corelli 262.
Cornelius (Komponist) 40. 56. 80.
— (Maler) 124. 144. 280.
Cossel 22 ff. 26. 28 f.
Cramer 23.
Czerny 23.

Daumer 33. 55—56. 177. 185. 293. 296. 300. 301. 308 f. 318—320. 323.
Defoe 144.
Deichmann 43.
Deiters 89—90. 115. 237. 244. 313. 377. 378. 379.
Denninghoff 96.
„Des Knaben Wunderhorn" (Arnim-Brentano) 143. 348.
Dessoff 78. 80. 83. 94. 97. 103. 104.
Detmering 15.
Deutsche Brahms-Gesellschaft 386 f.
Deutsch-Französischer Krieg 91 f. 142.
Diabelli 201.
Dickens 17. 155. 284. 295.
Dietrich 34. 40. 46 f. 59. 62. 64. 67 f. 76—77. 82. 88. 90—92. 96. 100. 104. 113. 115. 122. 146. 150. 158. 160. 161. 163. 187. 228. 261. 308. 364. 368. 373. 379. 383.
Döhler 30. 32.
Donizetti 32.
Donndorf 100.
Door 119. 126. 135. 146. 150. 151. 388.
Draeseke 254.
Dreyschock 27. 33.
Dustmann-Meyer 76.
Dvořák 126 f.

Eberhard 103.
Eccard 330. 348.
„Echo" 74.
Eckert 78.
Egidi 388.
Ehrlich 38. 145.
Ehrendoktorate 130.
Eichendorff 43. 236. 300. 343. 345. 350.
Engelmann 386.
Engesser 108.
Epstein 80. 119.
Erk 314.
—, J. L. 389.
Erlanger, v. 108.
Ernst 33.
Esser 78.
Euler 46.
Evans 389.
Exner 111.

Faber, Familie 84. 119. 134.
Falke 17.
Farkas 321.
Fellinger, Familie Dr. 105. 119. 134.
—, Maria 119. 138. 154. 388.
Ferrand 300.
Feuerbach, Ans. 84. 99. 104. 123. 125. 153. 364. 366.
—, Frau 364.
Finck 353.
Fischer v. Erlach 145. 176.
Flemming 144. 333.
Förchtgott 79.
Forstén 120.
Forster 353.
Frank 104. 123.
Franz 297. 301.
Frenssen 13. 14. 31. 287.
Freund 112. 123.
Frey 301.
Freytag 125. 143. 301.
Friederike, Prinzessin v. Lippe-Detmold 64 f.

Friedländer 382.
Fuchs, R. 118. 254.
Fuller-Maitland 389.
Gabrieli 82. 109. 338.
Gade 343.
Gänsbacher 119.
Garbe 68. 69.
Geffcken (Pastor) 18. 20. 158.
Geibel 301. 317.
Gernsheim 91. 386.
Giesemann 31.
Girzick 89. 91.
Gluck 208. 368. 373. 374.
Godowsky 207.
Goethe 90. 94. 99. 147. 150. 156. 176. 237. 300. 301. 323. 346. 350. 362 f. 366 f. 368 f. 374.
Goetz 123.
Goldmark 107. 111. 118.
Goldschmidt 33.
Gozzi 369.
Grädener 68. 76. **121.**
Gregorovius 109.
Grieg 196. 370.
Grillparzer 143.
Grimm, J. O. (Komponist) 59. 61. 62. 64. 74.–88. 100. 101. 115. 386.
— (Germanist) 143.
—, Herm. 71.
Grohe 300.
Groth, Cl. 13. 14. 29. 63. 101. 106. **122.** 216. 301. 349.
Grund, F. W. 26. 32.
— (Uhrmacher) 16. 96.
Gruppe 300.
Grüters 100.
Gude 46.
Gungl 161.
Hadow 389.
Haffner 33.
Halir 269.
Hallier 70. 163.
Halm 300. 301.
Hamburger Philharmonische Gesellschaft 26. 32. 34. 75 f. 100.
— Musikalische Gesellschaft 32. 74.
— Singakademie 26. 32.
— Cäcilienverein 32. 121. 122. 381.
— Stadttheater 32. 33.
Hamburger Tonkünstlerverein 76.
— Frauenchor (Brahms) 68 f.
— Neue Musikhalle 137.
— Brahms-Geburtshaus 17 f.
Hammermann 382.
Händel 25. 67. 82. 88. 93. 94. 140. 157. 176. 195. 198 f. 249. 259. 262. 272. 291. 341. 358 f. 372 f. 374.
Hannoversche Kgl. Hofkapelle 36. 59.
Hanno 103.
Hanslick 63. 87. 106. 107. **112—115.** 120. 123. 124. 132. 133. 134. 150. 155. 201. 208. 209. 221. 270, 321. 323. 385.
Harz 368.
Hasler 330.
Hasse 374.
Hauptmann 356.
Hausmann 116. 220. 244.
Haydn 67. 76. 139. 140. 175. 209. 233. 242. 248 f. 251 f. 254 f. 256. 265. 270. 271 f. 282. 287. 321. 374.
Hebbel 19. 24. 43. 81. 110. 141. 142. 157. 172. 184. 185. 201. 203. 259. 274. 277 f. 282. 287. 295. 301. 318. 319. 329. 374.
Hecht, Familie 386.
Heermann, H.-Quartett 108. 269.
Hegar, Friedr. 85. 94. 101. 108. 110. 112. 122. 123.
—, Joh. 108.
Heine 44. 301.
Heingartner 105. 138.
Heller 201.
Hellmesberger, H.-Quartett 79. 83. 2.2.
Helst, van der 139.
Henschel 49. 384.
Herbeck 78—80. 87. 94. 95. 98. 119.
Herder 143. 193. 202. 316. 347.
Herz 23. 30. 32.
Herzogenberg, Heinr. v. 104. 109. 222. 386.
—, Elisab. v. 104. 109. 194. 317. 336. 386. 387.
Heuberger 118. 146. 147. 152. 258. 273. 298 f. 384. 385.
Heyse 103. 125. 143. 301. 344. 346. 348.
Hildebrand (Bildhauer) 137.
Hille 58.

Hiller 263.
Hoffmann, E. T. A. 39. 40. 143. 192.
— Joh. Friedr. 18.
Hoffmann v. Fallersleben 300. 301. 345.
Hofmeister 272.
Hogarth 140
Hohenemser 387.
Hölderlin 90. 176. 300. 301. 359. 364.
Hölty 300. 301.
Hübbe 145. 163. **381.** 383.
Hummel 23. 27. 28. 49.
Hünten 30.
Imbert 389.
Immermann 44.
Ingres 140.
Isaak 348.
Isler 138. 161. 384.
Jahn 63. 68. 89.
Jansa 272.
Jean Paul 192.
Jenner 34. 119. 138. 148. 150. 153. 166 f. 195. 297. 298 f. 352. 384. 387.
Jensen 201.
Joachim 33—35. **36 f.** 43. 45. 47. 52 f. 57 ff. 62. 64. 65. 71 f. 73 f. 75. 82. 84. 87. 88. 90—92. 98—101. 105. 108. 109. 115. 116. 137. 146. 152. 187. 211. 232. 244. 250. 261. 269. 285. 302. 317. 386. 387.
—, Amalie, geb. Weiß 82. 88. 108. 317.
— -Quartett 108. 134.
Jullien 389.
Kaiser Wilhelm I. 92. 142. 372.
Kalbeck 86. 105. 106. 119. 237. 261. 349. **377 f.** 380. 385. 386. 388.
Kalkbrenner 23. 27. 28. 30.
Karpath 388.
Keiser 25.
Kéler-Béla 42.
Keller (Dichter) 103. 111. **122.** 125. 142. 143. 301. 314. 374. 380.
Kiel 65.
Kirchner 51. 63. 72. 85. 111. 112. 115. 122. 123. 201.
Kladderadatsch 143.
Klein 141.
Kleine Partituren 385.
Kleist 106.
Klinger (Radierer u. Bildhauer) **124 f.** 137. 140. 310. 374.
— (Dichter) 144.
Knorr 104. 108. 273. 385.
Kogel 108.
Köhler **378 f.**
Königslöw, v. 33. 68.
Koning 108.
Kraus, F. 312.
Krause, E. 268. **381.**
Krebs, Carl 387.
—, Mary 73.
Kretschmer, A. 314. **384.**
Kretzschmar, Herm. 43. 164. 166. 190. 276. **381 f.** 385.
Kufferath 109.
Kugler 319.
Kunz 138. 139. 159. 166. 384.
Kurz, Herm. 151.
Kyllmann 68.
Ladenburg 108.
La Mara (Lipsius) 28. 31. 32. 35. 50. **382.**
Lanner 209. 327.
Lasso 330.
Laurens, de 52. 145.
Leipziger Gewandhaus 36. 56. 71 f. 74. 88. 92. 97. 98. 101. 102. 118. 260. 262. 276.
— Riedelverein 88.
Lemcke 300. 352.
Le Sage 144.
Leschetizky 73.
Leser 46.
Lessel 228.
Lessing (Dichter) 25. 277.
— (Maler) 46. 77.
Levi 84. 92. 94. 98. 115. 270. 386.
Leyen, v. d. 51. **100.** 105. 108. 109. 111. 112. 116. 117. 151. 156. 158. 159. 299. 350. 355. 364. 370. **383 f.**
Liliencron, v. 205. 287. 301.
Lind 27. 33. 63.
Lingg 301.
Lionardo 140.
Liszt 33. 36. 38 ff. 50. 55 ff. 58. 63. 73. 85. 96. 152. 182. 191. 192. 194. 201. 210. 235. 262. 271. 326. 378.

Litolff 33.
Loewe 193. 194.
Londoner Krystallpalast 36.
Lope de Vega 317.
Lortzing 15. 65.
Lotti 338.
Lübeck 213.
Lübke 93. 94. 379.
Ludwig 374.
Luther 93. 143.

Mac Dowell 226.
Mahler 78.
Makart 118.
Mandyczewski 119.
Marks (Brahms) 33.
Marxsen 15. **26 ff.** 35. 44. 50. 57. 211. 382. 388.
Mascagni 190.
Mason 41. 389.
Mattheson 25.
Max 124.
May, Flor. 161. 164. 165. 166 f. 389.
Mayer 30. 32.
Méhul 356.
Meiningen, Herzog und Herzogin v. Sachsen- 51. 101. 116 f. 137. 384.
Meissner 300.
Mendelssohn-Bartholdy 25. 29. 31. 35. 36. 44. 49. 57. 71. 140. 182. 196. 201. 262. 268. 269. 275. 297. 315. 331. 334. 343. 346—348. 352. 358.
Menzel 125.
Mesnard 389.
Meysenbug, H. u. K. v. 65. 384.
Miller, Chr. 21.
Miller zu Aichholz, v. 107. 119. 126. 134. 138. 388.
Mollenhauer 32.
Morghen 140.
Morin 384.
Moscheles 55. 56.
Mosenthal 94.
Moser 386.
Mottl 78.
Mozart 67. 76. 135. 175. 234. 248 f. 251 f. 254 f. 264 f. 267. 270. 321. 360. 374.
Mühlfeld 108. 109. 116 f. 220. 244.
Müller 14.
Müller, Wilh. 345. 347.

Nagel **382.**
Napoleon 374.
Naumann, E. 40. 59.
„Neue Zeitschrift für Musik“ 27. 73.
Neitzel 211.
Nicolai 78. 314.
Niederrheinische Musikfeste 46. 63. 67. 76. 89. 92. 98. 100.
Nikisch 78. 101. 280. 282.
Noren 273.
Nottebohm 111. 119. 148. 150.
Novák 127.

Opernpläne 369.
Ophüls 299. 301. 302. 388.
Ossian 343. 347.
Ott 353.
Otten 32. 70. 74.

Pachelbel 213.
Paganini 30. 195. 200 f. 207.
Palestrina 109. 330. 332.
Pariser Akademie 131.
Parmeggiano 150.
Passy-Cornet 79.
Pauli **380.**
Perger, v. 87. 120. 132. 136. 152. 380.
Petersen 122. 131. 338.
Piening 100.
Platen 300. 301.
Plessing 366.
Pohl 119. 150.
Praetorius, Mich. 212. 330.
—, Jac. 213.
Prätorius 144.
Printz 144.
Prorubsky 76.

Raabe 284.
Rafael 140.
Raff 40.
Reger 226. 273. 317.
Reichardt 90. 314.
Reimann 165. **379.**
Reimers 43.
Reinecke 106. 161.
Reinken 213.
Reinthaler 88. 90—92. 97. 100. 101. 372. 386.
Reményi **34 ff.** 42. 56. 83. 210 f.
Reni 140.

Reuter 68.
Rheinberger 40. 228.
Richarz, Dr. (Endenich) 59.
Richter 78. 98. 99.
Riemann 43. 275. 327. **384.** 385.
Ries 49.
Rieter-Biedermann 67. 84. 88.
Rietschel 140.
Rietz 55. 72.
Rist 211.
Ritmüller 71.
Robinson Crusoe (Campe) 25.
Rohrbach 375.
Rollenhagen 144.
Röntgen 386.
Rosegger 105.
Rosenhain 30.
Rösing 68.
„Roter Igel" (Wien) 149.
Rottenberg 108. 119. 150.
Rubinstein 63. 92. 152.
Rückert 300. 301. 318. 345. 346. 349. 350.
Rudorff 273. 386.
Ruperti 300.

Safonoff 78.
Sahr, v. 55. 56. 77.
Salomon (v. Holstein) 55. 56.
Schack, Graf v. 301.
Scharff 131.
Schatzkästlein des jungen Kreisler 387.
Scheidemann 213.
Scheidemantel 312.
Scheidt 213. 291.
Schein 330.
Schenkendorf 300. 301.
Schiller 300. 318. 364 f. 374.
Schirmer 46. 77.
Schmidt, H. 301.
—, L. 382. 386.
Schnack, Caroline (s. Brahms).
—, Fritz (s. Brahms).
Scholz, Bernh. 73. 74. 386.
—, L. 386.
Schradieck 146.
Schrempels 100.
Schröter 330.
Schrötter (Maler) 77.
Schrötter, v. (Arzt) 132.
Schubert 30. 56. 76. 82. 135. 165. 182. 190. 196. 208. 209. 210. 222. 240. 250. 296. 297. 298. 301. 309. 321. 322. 327. 345. 360.
Schubring 35. 386.
Schuch, v. 78.
Schulhoff 112.
Schulz-Evler 207.
Schumann, Rob. 27. 30. 34. 40. 43 ff. 46. 48ff. 57 ff. 66. 71. 79. 82—84. 88. 100 f. 108. 120. 122. 125. 140. 146. 157. 163. 164 f. 172. 176. 182. 187. 189. 192 ff. 198. 200 f. 208. 211. 216. 223. 233. 235 f. 241 f. 259. 261 f. 267. 274. 281. 296 f. 301. 307. 309. 313. 315. 318. 321. 343. 378 f.
—, Clara 27. 45. 52 f. 58 ff. 64 ff. 67. 71 f. 74. 77. 82 f. 88. 100 f. 104. 108 f. 115. 132. 140. 146. 148. 151. 160 f. 166. 172 f. 191. 196. 207. 261. 308 ff. 313. 386.
—, Felix 61. 111. 122. 313.
—, Ferdinand 108. 148. 220. 352. 384.
Schütz 338. 341.
Schwormstädt 100.
Seeliger 387.
Senff 55. 67.
Senfl 330.
Seyfried 26. 27.
Shakespeare 343.
Siebold, v. 71. 161. 253. 387.
„Signale" 72.
Simrock 30. 67. 81. 95. 111. 112. 121. 126. 127. 136. 210. 385. 386.
Sistermans 134.
Sittard 385.
Sizilien 111 f.
Smolian 385.
Söhle 385.
Sohn 46.
Sommerhoff 108.
Sontag 33.
Specht 128.
Spengel 23. 121. 122. 131. 164. **381.** 383.
Spies, Hermine 100. 106. 136.
—, Dr. 108.
Spitta 42. 154. 329. 336. 381. **382.** 385.

Spitzweg 230. 255.
Spohr 269.
Stäcker 17.
Stanley 143.
Stavenhagen 96.
Stegmayer 78.
Stein, Charl. v. 366.
Steinbach 104. 118.
Steiner 21. 84. 86. 154. **379.**
Steinle 140.
Sternau 187. 300. 318.
Stockhausen 63 f. 65. 67. 74—76. 82. 88 f. 91 f. 108 f. 115. 122. 303. 312.
Storm 172. 184 f. 201. 203. 236. 278. 284. 287. 295. 301.
Stozzi 272.
Strauß, Joh. 118. 134. 165. 208. 209. 321. 327.
—, Rich. 275.
Sweelinck 213. 291.

Tasso 368.
Tausch 45. 62.
Tausig 79. 80. 82. 207.
Testament 136—137.
Thalberg 30. 32. 33.
Thomas San-Galli **380.**
Thorwaldsen 354.
Tieck 300. 301. 303.
Truxa 134. 137. 139. 141.
Tschaikowsky 288.
Turner 140.

Uhland 301. 344.
Urspruch 108.
Uzielli 108.

Vetter 386.
Viardot-Garcia.
Vieuxtemps 33.
Vogel, B. 164. 166. **378 f.**
Vogl 103.
Voigt 32.
Völckers 68. 70.
Volkmann 254. 259. 287.
Voß 301. 344.

Wach 161.
Wagner, Richard 50. 73. 86. 115. 120. 127 ff. 159. 217. 271. 275. 282. 284. 319. 368. 370. 374 f. 378.
—, Cosima 130.
— (Auktionarius in Hamburg) 163.
Waldmüller 230.
Walter 120.
Walther 213.
Wasielewski, v. 43—45. 64.
Weber, C. M. v. 29. 207. 259. 307. 371.
—, Gust. 123.
Weckmann 213.
Wehner 42.
Weingartner 78.
Wendt 106.
Wenzel 192.
Wenzig 349.
Wesendonck 56.
Weyr 137.
Wichgraf 166. 384.
Widmann 20. 61. 103. 106. 108—112. 114. 116. **123.** 125. 135. 139. 141 bis 143. 146 f. 150 f. 153. 155 f. 158 ff. 162. 217. 275. 352. 369. 379. 380. **383.** 386.
Wieck, Marie 55.
Wiener Gesellschaft der Musikfreunde 78. 91. 92 f. 95. 96. 114. 131. 132. 135—137. 139. 149.
— Konservatorium 27. 36.
— Musikverein 135.
— Philharmonische Gesellschaft 78. 134.
— Singakademie 78. 82. 91. 94. 334. 346.
— Singverein 78. 120. 135.
— Tonkünstlerverein 119. 120. 133.
— Zentralfriedhof 135.
Wildenbruch, v. 106.
Wilt 80.
Wirth 116. 244.
Witte 385.
Wittgenstein, v. 119.
Wolf 81. 127. 129. 130. 301. 378.
Wüllner, F. 43. 92. 98. 115. 146.
Würth (Brahms) 33.

Zenger 228.
Zimmermann, Pastor 135.
Zoltán 324.
Zuccalmaglio 314.
Zumbusch 141.
Zürcher Allgemeine Musikgesellschaft 21. 84.
— Tonhallegesellschaft 101. 123. 152.

Von WALTER NIEMANN erschien im gleichen Verlag:

DIE MUSIK DER GEGENWART

und der letzten Vergangenheit bis zu den Romantikern, Klassizisten und Neudeutschen

Zwölfte Auflage

Das Buch reiht sich dem Bedeutendsten an, was die deutsche Musikbücherei in den letzten zehn Jahren aufzuweisen hat. Die Warte, von der aus Niemann die moderne Musik betrachtet, ist sehr hoch. Sein Urteil wird scharf begründet, er geht den Kunsterscheinungen mit erstaunlicher Sachkenntnis auf den Grund und ist ein Systematiker ersten Ranges. Jedem, der in der Hochflut moderner Erscheinungen einen klaren Kopf behalten will, wird Niemann ein zuverlässiger und klarer Pilot sein.

Kölnische Zeitung.

Geschrieben ist das Buch mit prächtigem Schwung und riesigem Wissen. Es ist das beste Werk, das uns zur Belehrung über moderne Musik zur Verfügung steht.

Kreuzzeitung, Berlin.

Nur mit wenigen Andeutungen können wir uns die Freude an dem prächtigen Buch vom Herzen reden, das eminente Kenntnis der gesamten musikalischen Produktion mit spürsinnigster Erfassung der Grundströmungen, systematischer Gruppierung, treffender Charakteristik verbindet.

Neue Freie Presse.

Ein prächtiges, stilistisch fein durchgearbeitetes, von edler Begeisterung durchglühtes Buch, dessen ethischem Gehalt sich niemand entziehen kann, dem es wirklich ernst ist mit der Kunst.

B. Z. am Mittag.

Dieses den gewaltig sich anhäufenden Stoff klar gliedernde Buch bietet eine Fülle von Anregungen, hauptsächlich aus dem Grunde, weil es von einem in der Historie und ästhetischen Wissenschaft wohlbewanderten Kunstkritiker mit Begeisterung für den Fortschritt in der Musik geschrieben ist.

Neue Zeitschrift für Musik.

Von WALTER NIEMANN erschien im gleichen Verlag:

MEISTER DES KLAVIERS

Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit

Achte Auflage

Das Buch gleicht einem Füllhorn, dessen Inhalt nach allen Seiten überquillt, denn der Verfasser hat sich nicht darauf beschränkt, die großen Klavierspieler, die wirklichen Individualitäten zu schildern, sondern er widmet seine Sorgfalt auch den Kleinen, die ihren Beruf in aller Treue ausüben. Die Darstellung ist sehr flott und schwungvoll und weiß Unterhaltung und Belehrung auf das angenehmste zu verbinden. Niemann beobachtet scharf, urteilt aus einer reichen Sachkenntnis heraus, ordnet den Stoff übersichtlich an und verteilt Licht und Schatten so geschickt, daß immer plastische Bilder entstehen.

Der Tag.

Niemann ist einer der besten lebenden Kenner der Geschichte der Klaviermusik. Diesmal gibt er ein Bild der in der Gegenwart bekannt gewordenen, öffentlich konzertierenden Pianisten in scharfen, knappen Charakterisierungen. Eine Überfülle von Stoff ist dabei auf verhältnismäßig knappem Raum gemeistert. Es ist eine stets von warmer künstlerischer Begeisterung getragene, auf feiner Beobachtung beruhende Schilderung, die sich flott, angenehm und anregend liest.

Dresdener Nachrichten.

Schon das äußerst anregend geschriebene Vorwort nimmt für das Buch ein, das man mit steigendem Interesse genießt. Der Verfasser bietet uns eine Galerie scharf gezeichneter pianistischer Einzel- und Gruppenbilder. Gleich das erste Kapitel „Die großen Beethovenspieler" ist glänzend und treffend im Urteil, besonders da, wo es sich um d'Albert handelt. Von Lamond rühmt das Buch sehr treffend dessen wahrhaft Beethovensches Spiel; was Niemann über Ansorge, die großen Virtuosen Busoni, Godowski, Rosenthal und Sauer sagt, ist ebenso geistvoll und eigen als treffend. — Das Buch in seiner neuartigen Anordnung und fesselnden Darstellung kann jedem Freunde des Klavierspiels wärmstens empfohlen werden, nicht nur als zuverlässiges Nachschlagebuch, sondern noch viel mehr als anregende Lektüre, die nie ermüdet.

Neue Badische Landeszeitung.

Als ein großer Vorzug des neuen Niemannschen Buches sei zum Abschluß noch dessen vornehme Stilisierung hervorgehoben; es ist kein Pianistenadreßbuch, sondern eine vorzüglich geschriebene Kunststudie zur musikalischen Zeitgeschichte.

Leipziger Tageblatt.

MUSIKER-BIOGRAPHIEN

AUS DEM VERLAGE SCHUSTER & LOEFFLER

BACH	Von ANDRÉ PIRRO 6. Auflage
BEETHOVEN	Von WILHELM VON LENZ 2. Auflage
BERLIOZ Mit 70 Bildern	Von JULIUS KAPP 3. Auflage
BRAHMS	Von WALTER NIEMANN 10. Auflage
BRUCKNER	Von ERNST DECSEY 6. Auflage
CHOPIN	Von ADOLF WEISSMANN 6. Auflage
LISZT	Von JULIUS KAPP 10. Auflage
MAHLER	Von RICHARD SPECHT 8. Auflage
MENDELSSOHN	Von WALTER DAHMS 5. Auflage
MOZART AUF DEM THEATER Mit 39 Bildern	Von ERNST LERT 3. Auflage
PAGANINI Mit 60 Bildern	Von JULIUS KAPP 6. Auflage
SCHUBERT	Von WALTER DAHMS 13. Auflage
SCHUMANN	Von WALTER DAHMS 10. Auflage
STRAUSS	Von MAX STEINITZER 12. Auflage
WAGNER	Von JULIUS KAPP 19. Auflage
WOLF	Von ERNST DECSEY 6. Auflage

IN VORBEREITUNG:

GLUCK — GRIEG — HAENDEL — HAYDN — LOEWE — MEYERBEER — MOZART — OFFENBACH — REGER — ROSSINI — JOHANN STRAUSS — TSCHAIKOWSKY — VERDI — WEBER

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04997 944 4